

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Enrique Igoa Mateos

Director

Javier Suárez-Pajares

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**LA CUESTIÓN DE LA FORMA EN LAS SONATAS
DE ANTONIO SOLER**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Enrique Igoa Mateos

Realizada bajo la dirección del Doctor

D. Javier Suárez-Pajares

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**LA CUESTIÓN DE LA FORMA EN LAS SONATAS
DE ANTONIO SOLER**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Enrique Igoa Mateos

Realizada bajo la dirección del Doctor

D. Javier Suárez-Pajares

Madrid, 2013

A mis padres, por su apoyo incondicional

*A Paloma. A mis hijos María y Pablo,
por el tiempo perdido*

*En el 230 aniversario de la muerte de
Antonio Soler*

Enrique Igoa Mateos

**LA CUESTIÓN DE LA FORMA EN LAS SONATAS DE
ANTONIO SOLER**

**Una aproximación renovada al repertorio completo de las sonatas para
tecla de A. Soler desde el punto de vista de su estructura formal, a la
luz de las teorías más recientes y de una metodología del análisis
propuesta por el autor**

ÍNDICE

Resumen en inglés (English Abstract)	11
Prólogo y agradecimientos	15
Introducción	19
Estado de la cuestión	23
Fuentes y metodología	25
0. TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS	29
1. NOTICIA BIOGRÁFICA	53
1.1. Formación musical en Montserrat y en Madrid. Primeros cargos	55
1.2. Maestro de capilla del Escorial. Composiciones y escritos teóricos	60
1.3. Relaciones con el Duque de Medina Sidonia y con el Infante don Gabriel de Borbón	64
1.4. El músico ilustrado	77
1.5. Crisis personal y años finales	80
2. LA SONATA: TEORÍA GENERAL Y ASIMILACIÓN EN LA MÚSICA IBÉRICA DEL SIGLO XVIII	91
2.1. Teoría de la sonata	93
2.1.1. <i>La sonata, forma y género</i>	94
2.1.2. <i>La sonata: principios básicos</i>	95
2.1.3. <i>Marcadores genéricos esenciales</i>	101
2.1.4. <i>Secciones de la forma de sonata</i>	104
2.1.5. <i>Grupos temáticos</i>	107
2.2. Transformación y tipología de la sonata	110
2.2.1. <i>Origen y transformación de la sonata</i> <i>(y del concepto de sonata)</i>	110
2.2.2. <i>Tipología de la sonata: el problema de la terminología</i>	114
2.2.3. <i>Sonata Tipo 2: confusiones, ambigüedades, certezas</i>	116

2.3. La sonata en la Península Ibérica	126
2.3.1. <i>Antecedentes y peculiaridades de la sonata en la Península Ibérica</i>	<i>126</i>
2.3.2. <i>Precursores de Soler en la práctica de la sonata en la Península Ibérica. Scarlatti, Seixas, Rodríguez Monllor, Nebra</i>	<i>131</i>
2.3.3. <i>Agrupación de sonatas individuales en sonatas agrupadas. Sonatas en varios movimientos</i>	<i>144</i>
 3. TIPOLOGÍA DE LAS SONATAS DE SOLER	149
 3.1. Las tipologías sobre las sonatas de Soler en estudios anteriores	151
3.1.1. <i>Frank M. Carroll</i>	<i>151</i>
3.1.2. <i>Klaus F. Heimes</i>	<i>154</i>
3.1.3. <i>Elaine F. Oleska</i>	<i>159</i>
3.1.4. <i>Almarie Dieckow</i>	<i>159</i>
3.1.5. <i>Graciela M. Marestaing</i>	<i>162</i>
3.1.6. <i>Fernand T. Vera</i>	<i>163</i>
 3.2. Criterios para el establecimiento de los tipos, subtipos y variantes	163
3.2.1. <i>Tipos de sonata</i>	<i>163</i>
3.2.1.1. <i>Tipo sonata binaria</i>	<i>164</i>
3.2.1.2. <i>Tipo sonata mixta</i>	<i>170</i>
3.2.1.3. <i>Tipo forma sonata</i>	<i>175</i>
3.2.1.4. <i>Otros tipos formales</i>	<i>181</i>
3.2.2. <i>Modelo formal-funcional</i>	<i>181</i>
3.2.3. <i>Derivaciones</i>	<i>209</i>
3.2.4. <i>Fusiones</i>	<i>213</i>
3.2.5. <i>Variantes</i>	<i>214</i>
3.2.6. <i>Modificaciones</i>	<i>220</i>
3.2.7. <i>Acumulaciones</i>	<i>228</i>
3.2.8. <i>Proporciones</i>	<i>229</i>
3.2.9. <i>Cruz</i>	<i>235</i>
 3.3. El espacio P y la Transición	237
 3.4. El espacio S y el Grupo conclusivo K	242
 3.5. Diogresión o desarrollo	248
 3.6. Recapitulación	254
 3.7. Otros aspectos temáticos, tonales, funcionales y formales	257

3.8. Otros géneros y formas empleados en las sonatas	260
3.8.1. <i>Rondó</i>	260
3.8.2. <i>Minueto</i>	262
3.8.3. <i>Intento</i>	265
3.9. Agrupaciones y sonatas multimovimiento	268
4. CONCLUSIONES	279
4.1. Principios formales y tipologías. Coherencia, equilibrio y lógica formal en las sonatas de Antonio Soler. Novedad y singularidad	282
4.2. Cronología provisional de las sonatas de Soler	296
4.3. Coda	302
APÉNDICE 1 Obras para teclado de Antonio Soler	305
Estudio crítico de las ediciones	307
Fuentes originales y ediciones modernas	315
Catálogo	318
Notas	322
APÉNDICE 2 Análisis temático, armónico y formal, tipología y comentario de las sonatas de Antonio Soler	329
Indicaciones previas	331
Esquemas	337
APÉNDICE 3 Tablas estadísticas	547
APÉNDICE 4 Partituras	565
BIBLIOGRAFÍA	569

RESUMEN EN INGLÉS

(ENGLISH ABSTRACT)

The aim of this doctoral thesis is the study of the form in the keyboard sonatas of the spanish composer Antonio Soler (1729-1783), a hieronymite monk born in Olot (Gerona, Spain) who became Choir Master at the monastery of El Escorial, where he spent all his working life. In this place he composed all his enormous religious and instrumental work, consisting of more than 471 entries in the Catalogue of Samuel Rubio, and also had the opportunity to engage with members of the nobility and royalty. In fact, in addition to the sonatas he wrote for use by the brothers of the order in Montserrat for educational purposes, many of the sonatas composed since 1765 were probably dedicated first to Pedro de Santamant (between 1765 and 1772), a young protégé of the Duke of Medina Sidonia, and then to the Infante Don Gabriel, son of King Carlos III, to whom he also wrote 6 Concerts for two organs and the 6 Quintets for harpsichord and strings.

The first requirement for this research has been to expose as a preliminary framework (hence I have numbered it as Chapter 0) the whole terminological apparatus needed to explore the thematic, harmonic and formal aspects of the sonatas, as well as the abbreviations resulting from the concepts, functions and defined terms, that will be used consistently throughout the work. In the commentary on the methodology details will be given about the sources used to develop this terminology.

Chapter 1 provides a biographical sketch of Antonio Soler, in order to update the information already known with the latest bibliographical data, and especially revising or denying some claims that have been perpetuated through successive generations of researchers and monographic texts. Perhaps most prominent in this regard is to confirm that Soler was never the keyboard teacher of the Infante Don Gabriel, partly because of the obvious distance from their respective homes. The regular teacher of the Infante after the death of José de Nebra in 1768 was Nicolás Conforto, and autumn seasons when the Court was in El Escorial were, therefore, almost the only occasion on which the monk and the Infante could meet and make music together, all of which happened moreover from 1773, not from 1766, as a mistaken interpretation of a Soler's letter to Padre Martini led believe to several musicologists throughout the twentieth century. Many other almost unknown aspects of the life of Soler –like the trips to Andalusia to review an organ, the meetings with the Infante in Aranjuez and El Pardo, his facet of enlightened man and worthy son of the century, his less mystic side or its disagreements with the prior of the order– will emerge in this chapter, a quite surprising one to anyone who has read the biographies circulating until now in most dictionaries, monographs and books of history.

Chapter 2 focuses on the theoretical argument required for the study of the sonata and its assimilation in the eighteenth century Iberian music. Sonata theory is displayed here in the light of the latest and essential contributions of W. Caplin and Hepokoski & Darcy, who naturally assume the knowledge of earlier texts by Schönberg, Ratz, Newman, Kerman, Ratner, Rosen, Wolf, etc. The sonata as a form and as a genre, its basic principles, the essential generic markers, the sections and thematic groups shall be examined in order to lay the foundations that will enable further analysis of the sonata. It will be also worth taking a look at the opinions from experts about the transformation of the genre in the eighteenth century sonata, supplemented by the writings on music theory of that century (Koch, Riepel, Galeazzi). Now it will be possible to establish,

with the help of Hepokoski & Darcy, an initial typology of the sonata, to focus then on the two formal types that will concern us, the Type 2 (binary sonata) and Type 3 (sonata form). However, while the latter formal type is not specially problematic, the binary sonata type lacks from a theoretical firm foundation, due to the patent disregard of much of the repertoire, and this is the reason of the revision and expansion of types proposed in this paper in the light of my research on Soler.

To close this chapter, we will take a survey of the scene before Soler in the Iberian Peninsula, along with the technical, historical and formal background of Iberian sonata and its main forerunners: D. Scarlatti, C. Seixas, S. Albero, V. Rodriguez Monllor and J. de Nebra, gathering their most remarkable thematic, harmonic and formal traits affecting the configuration of the Iberian sonata in the 18th century. The extensive sampling collected from their works will allow a comprehensive description of the usual behavior of the genre since its introduction as such in Spain and Portugal. Another important aspect concerns the use of the sonata in one movement, the possible grouping of sonatas and the sonatas in several movements, all of them fully implemented practices in the Iberian Peninsula in the mid-eighteenth century, which will have its counterpart when we address this issue in Soler's sonatas, at the end of Chapter 3.

The central aim of this research is to manifest in full in Chapter 3, centered precisely on the question of form in the sonatas of Antonio Soler. As an introduction I have reviewed the research on this subject –very unequal, indeed– from preceding researchers who have written dissertations or master papers focused on this repertoire, and the most interesting contributions have been taken into account, duly verified with mine from here on (especially in this chapter and in Appendix 2). Thus arrives the moment to establish the criteria governing the types, subtypes, variants, models, etc., used as categories for characterizing the sonatas, a theoretical work complemented by the constant reference to examples from the sonatas, many of them reproduced as musical illustrations throughout the text. We study here the three resulting types of sonata (*binary sonata*, *mixed sonata* and *sonata form*), with its models –the basic pattern of each formal type and the models derived from the changes that occur in the exposition, development and recapitulation– and submodels.

Another criteria used to analyse are: the *formal-functional pattern*, a creation of William Caplin which refers to cadential goals in the intra- and interthematic context; the *derivations* between thematic groups (to check unity or differentiation); the *melting* between thematic groups; *variations* and *modifications* as a consequence of several alterations found in the exposition and recapitulation of the sonata; the *vamps* (a concept that Sutcliffe applied to Scarlatti), peculiar ostinato-like passages; the *proportions*, to study the balance between the two parts of the sonata, and between the inner sections of each part; and finally the *crux*, a concept already introduced by Kirkpatrick in his book about Scarlatti, expanded by Hepokoski & Darcy and reviewed by me (with the idea of *double crux*), which refers to the measure or measures of the recapitulation in which the exposition material comes again in its original pitch (the first thematic group) or transposed to the home key (the second one).

The chapter continues with a dip in the sections and parts of the sonata, studying the different alternatives which lie in the combination of thematic groups, tonal areas and formal configurations. Apart from the generic form of *sonata allegro*, Soler has written some movements following genres as *rondo*, *minuet* and *intento* (which, like the *tiento*, is a fugue-like piece), always included in the sonatas in several movements composed in his final years for the Infante Don Gabriel. The chapter closes with a reflection on the types of grouping showing Soler sonatas: sonata in one movement, 'grouped sonata' and multimovement sonata.

Chapter 4 closes this research with conclusions that are merely a proposed new interpretation of this repertoire in the light of recent sonata theories and of the methodology emanating from it, sifting through the revisions, extensions and new design concepts, types and models that I have established as a result of the same problem of Soler sonatas. The data obtained in the typological categories and the pointed developments in our author's biography, have led to a tentative chronology essay of the sonatas in the knowledge of the precariousness of manuscript sources and the almost total absence of dating of the works contained therein. But we know something else than about 30 years ago, when Rubio wrote a first draft of chronology in his Catalogue, followed by the contribution of Ife & Truby in his edition of the 12 sonatas of the Manuscript of the Madrid Conservatory, and it is worth trying.

From the first contact with the available editions of Soler's sonatas it could be seen that an updating of this other question was needed, a process that runned in parallel with the critical study I prepared for my edition of *20 Sonatas* by Soler which were already to be published. This updating of sources and editions is the central issue in Appendix 1. Appendix 2, no doubt, is the documentary basis of this thesis, since it includes the analysis of each of the sonatas and sonata movements presented through a Scheme-summary, typology tables and a commentary. Of course, the previous chapters regularly refer to the pages of this appendix. Appendix 3 provides a series of numerical data embodied in the form of statistical tables and graphs that provide an undeniable support to the claims of objectivity in particular of Chapter 3. Appendix 4 contains a comment about the scores of the sonatas that are attached on a CD-ROM at the end of the paper. The thesis includes a bibliography divided into four sections: general music bibliography, specific literature on the eighteenth century music, specific literature about Antonio Soler and writings of Antonio Soler and his contemporaries.

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS

No es necesario buscar una ocasión especial para rendir homenaje a uno de los mejores músicos españoles de todos los tiempos, además de ser uno de los tres o cuatro autores más importantes del siglo XVIII. Sin embargo, el 230 aniversario de la muerte de Antonio Soler (1729-1783), que recordamos este año 2013, puede tener una mayor relevancia si se considera como la confluencia de varios hechos aislados gestados en los años anteriores, que demuestran la vigencia y el interés que su música sigue despertando hoy en día. Por una parte está la publicación en los últimos dos o tres años de sendos discos dedicados a las sonatas del maestro de Olot, a cargo de los pianistas Luis Fernando Pérez e Iván Martín. Por otro lado, la última edición del FIMTE 2012 (Festival Internacional de Música para Tecla Española que se celebra en Mojácar, Almería) estuvo dedicada precisamente a Soler, tanto en el apartado de conciertos como en el simposio paralelo (cuyas actas se han publicado este año). Además de esto, el pasado año 2012 vio la luz mi edición de *20 Sonatas* que recoge las sonatas que Samuel Rubio no llegó a publicar en su anunciado Vol. 8 de su edición integral, así como otras nuevas sonatas localizadas en los últimos años, y este año el pianista Luis Ricoy ha publicado un disco que incluye la primera grabación mundial de las cinco sonatas en varios movimientos de dicha edición. A tiempo ha llegado también la reciente edición del *Fandango* realizada por José Sierra (mayo 2013), experto en la música organística y religiosa de Soler. Por último, se presenta ahora esta investigación en torno a la forma en las sonatas de Soler, cuyo objetivo es proporcionar un acercamiento riguroso y profundo a *todas* las sonatas de este autor, y hacerlo con una metodología actualizada en todos sus aspectos. Si además se convierte con ello en la primera aportación musicológica española en forma de tesis doctoral a la figura de Soler, como parece ser el caso, será para mí un honor y a la vez un orgullo.

Es evidente que mi dedicación al Análisis musical como profesor de esta materia desde hace muchos años, tanto en diversos conservatorios madrileños como a través de numerosos cursos monográficos por toda la geografía española, y en la actualidad en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha condicionado la elección del tema de esta tesis doctoral, como ya sucedió con mi trabajo de investigación. La otra condición que me impuse fue que el repertorio estudiado procediera de la música española, todavía hoy necesitada de legiones de investigadores, musicólogos e intérpretes que hagan justicia a la gran cantidad de patrimonio musical pendiente de recuperación, estudio y difusión. La consecuencia de estas premisas han sido mi trabajo de investigación (2003) dedicado al estudio de la música instrumental de Ángel Barja, un compositor leonés de gran mérito pero apenas conocido fuera de su región, y la presente tesis doctoral, dedicada a las sonatas de Antonio Soler. Se trata de un corpus de obras que siempre ha despertado mi interés por su singularidad y su especial posición en el territorio situado entre la sonata binaria representada por Scarlatti o los hijos de Bach, y la sonata clásica de Haydn y Mozart, constituyendo una equilibrada mezcla de una herencia en la que confluyen el contrapunto hispano de Cabanilles y Elías con la sonata de cuño italiano e ibérico, y de una decidida y valiente apertura hacia las nuevas corrientes centroeuropeas que culminarán en el Clasicismo.

Lo que no me podía figurar es que en el transcurso de esta investigación me iba a convertir también en editor musical, pero ha sido necesario realizar una transcripción actualizada de un grupo de sonatas que Samuel Rubio –el responsable de la edición más completa– dejó pendientes de publicación, con el fin de poder estudiar *todas* las sonatas conocidas de Soler. La búsqueda de manuscritos me llevó, relacionando fuentes y

comparando textos diversos, a localizar además otras sonatas no conocidas por Rubio y por tanto ubicadas más allá de su numeración, algunas de ellas ya editadas en alguna publicación hoy desaparecida, pero otras totalmente desconocidas. La consecuencia es la edición de *20 Sonatas* que está disponible gracias a la Editorial Piles desde mayo de 2012, un volumen que incluye, tras un amplio estudio crítico, las obras numeradas por Rubio como *Sonatas n° 121, 124-132 y 134-138*, así como las numeradas por mí a partir del final de su *Catálogo* como *Sonatas n° 154-159*.

Tampoco podía imaginar que la labor de análisis de las 140 sonatas conservadas del padre Soler la iba a realizar dos veces, pero doy por amortizada la duplicación del trabajo si con ello he podido incorporar a la metodología del análisis las novedades teóricas que tuve ocasión de conocer durante la primera fase de mi investigación (me refiero en particular a los textos de Caplin y de Hepokoski & Darcy). En efecto, una observación inmediata tras el estudio exhaustivo de todas las sonatas en una primera aproximación fue la carencia de conceptos, definiciones o términos para describir muchos de los procesos o situaciones que encontré en un repertorio sorprendentemente complejo en recursos temáticos, armónicos y formales. Como consecuencia de ello tuve que diseñar una completa metodología al servicio del análisis de las formas de sonata en general para poder abarcar con todo rigor todas las categorías necesarias para obtener el máximo partido del análisis de las sonatas. Espero que esta contribución pueda ser de utilidad a las futuras generaciones de investigadores, más allá de su aplicación concreta en el repertorio de las sonatas de Antonio Soler.

Una investigación de estas características, asociada además a una edición en la que están implicados manuscritos de diversas procedencias, ha necesitado, como es lógico, de la ayuda y el consejo de muchas personas. En primer lugar, como es natural, tengo que agradecer la inestimable dirección de la tesis que ha realizado el Prof. Javier Suárez Pajares, canalizando adecuadamente las líneas de investigación y ofreciendo útiles consejos para la ordenación del material, la exposición de conceptos y la metodología empleada.

El acopio de materiales para esta investigación ha sido especialmente laborioso. Por un lado he tenido que consultar las tesis doctorales y trabajos de master disponibles en torno a las sonatas de Soler, y en este aspecto quiero agradecer al Prof. Carlos Sánchez Gutiérrez, de la Eastman School of Music (University of Rochester, NY, USA) su amable envío de un ejemplar de la primera tesis sobre Soler, escrita por Frank M. Carroll, y que de otra forma habría sido imposible consultar. En un sentido más amplio, también agradezco a David Lasocki (Head of Reference Services, William and Gayle Cook Music Library, Indiana University), por la información sobre las tesis doctorales y trabajos de master que figuran en UMI (University Microfilms International), Indiana University, Ann Arbor, Michigan.

Sin dejar los Estados Unidos, también quiero mencionar a Robin Moore, por el envío de un artículo de Miguel Querol publicado en la University of Texas in Austin. También de Querol, pero ubicado más cerca, es otro artículo que puso a mi disposición Antoni Mayans, del Arxiu Comarcal de la Garrotxa. Muy cerca de este archivo está la parroquia de Sant Esteve d'Olot, de la que obtuve, gracias a la amabilidad de Albert Serrat, la partida de nacimiento de Soler. Mucho más difícil habría sido conseguir una imagen del cuadro de G. Guacci (reproducido en el Cap. 1) titulado *Alegoría del buen gobierno del Infante don Gabriel* si no hubiera sido por la eficaz gestión de Héroes

Andrade Patiño, puesto que el citado cuadro, propiedad del Museo del Prado, se encuentra en depósito en la institución en la que ella trabaja, el Instituto de Estudios Fiscales de Madrid.

Para la edición de las *20 Sonatas* he necesitado la ayuda de bibliotecarios de media España y parte del extranjero. La biblioteca más importante en lo que concierne a las sonatas de Soler es el archivo de Música del Monasterio de Montserrat, y desde aquí tengo que agradecer por un lado a Elsa Álvarez Forges su diligencia para facilitarme el acceso a los manuscritos, algunos con firmas modificadas, y el envío de un artículo de Daniel Codina. Antiguo director de este archivo y experto conocedor de las fuentes de la música de tecla catalana, el padre Codina revisó las firmas solicitadas para localizar los manuscritos adecuados, y además me puso en la pista de una posible sonata desconocida de Soler, la que ahora está incluida en la edición como *Sonata n.º 158*. Otra biblioteca con muchas fuentes solerianas es la Biblioteca de Catalunya, donde la ayuda de Rosa Montalt ha sido también determinante en la localización y envío de otra tanda de manuscritos para la edición. La profesionalidad de los padres Sebastián García y Antonio Ramiro ha sido crucial para localizar un manuscrito cuya firma en el *Catálogo* de Rubio era incorrecta. Una descripción del mismo fue suficiente para que dieran con esta fuente en el Archivo de Música del Monasterio de Guadalupe, y me enviaran una copia con la firma corregida para poder editar la *Sonata n.º 129*, dada por desaparecida por intérpretes y musicólogos. Mucho más fácil, aunque está mucho más lejos, fue conseguir una copia del manuscrito conservado en la Yale School of Music (New Haven, Connecticut, USA) conteniendo las actuales *Sonatas n.º 155 y 156*, enviadas amablemente por el Prof. Richard Boursy.

Dentro del apartado de las bibliotecas, no puedo olvidar las útiles informaciones que me han proporcionado José Carlos Gosálvez, director de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España, y Elena Magallanes, directora de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. También agradezco a Martin Voortman, experto en música ibérica para tecla del siglo XVIII, sus informaciones sobre fuentes, autenticidad y localización de las sonatas de Soler.

En torno a la edición, también quiero mencionar la prolija información que el clavecinista holandés Bob van Asperen, responsable de la primera integral discográfica de las sonatas de Soler, puso a mi disposición en relación con las sonatas aún no editadas pero incluidas en su grabación, con el fin de cotejar manuscritos, fuentes y ediciones diversos. Otro fructífero intercambio de información ha tenido lugar con el clavecinista inglés Gilbert Rowland, que se ha encargado de la segunda integral, y quien tuvo la amabilidad de enviarme una copia de la ya agotada edición de *13 Sonatas y un rondó* realizada por Scala Aretina. Cerrando casi este apartado, aprovecho aquí para ofrecer mis excusas por los posibles olvidos de otras personas cuyos generosos consejos han contribuido también sin duda a la configuración de este trabajo.

Por último, pero no por ello menos importante, tengo que agradecer siempre a mis padres su apoyo incondicional a mi carrera, a pesar de las incomprensiones y dificultades que la dedicación a la música supone en España. A Paloma y a mis hijos María y Pablo tengo que pedirles disculpas, más bien, por el tiempo que no he podido dedicarles por redactar este trabajo. Que este tiempo perdido se convierta a partir de ahora en un tiempo recuperado.

Enrique Igoa Mateos

Madrid, 20 de mayo de 2013

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de la forma en las sonatas para tecla del compositor Antonio Soler (1729-1783), monje jerónimo que nació en Olot (Gerona) y obtuvo la plaza de maestro de capilla en el monasterio de El Escorial, donde pasó toda su vida activa. En este lugar compuso toda su ingente obra religiosa e instrumental, integrada por más de 471 entradas en el *Catálogo* de Samuel Rubio, y también tuvo ocasión de entablar relación con personajes de la nobleza y de la realeza. De hecho, además de las sonatas que escribió para su utilización por los hermanos de la orden en Montserrat con fines pedagógicos, muchas de las sonatas compuestas desde 1765 tuvieron seguramente como dedicatarios primero a Pedro de Santamant (entre 1765 y 1772), un joven protegido del Duque de Medina Sidonia, y luego al Infante don Gabriel, hijo del rey Carlos III, a quien también dedicó los 6 *Conciertos de dos órganos* y los 6 *Quintetos para clave y cuerda*.

En la actualidad se conservan 140 sonatas de Soler, en números redondos, pero no hay duda de que compuso bastantes más que se han perdido por motivos diversos (incendios, extravíos, saqueos durante la Guerra de la Independencia en Montserrat, etc.). La música para tecla de Soler también incluye unas pocas obras religiosas para órgano (verso, preludio y fuga, «fugace», paso) que no van a ser objeto de estudio en este trabajo. Sin embargo, entre las sonatas hay algunas escritas para órgano (por las indicaciones de registro), aunque la mayoría tienen como destino el clavicembalo o el fortepiano, un instrumento este último cada vez más habitual en los salones de la realeza y la nobleza en la segunda mitad del siglo XVIII. No voy a entrar en la polémica sobre el instrumento adecuado para interpretar estas sonatas (y otras de autores coetáneos), por considerarlo como un asunto reservado a los especialistas en tecla y a los musicólogos expertos en instrumentos del siglo XVIII, siendo en todo caso un tema irrelevante para el propósito de esta investigación.

Dentro de las sonatas, por otra parte, están incluidas varias obras que en su origen no llevaban esta denominación, pero que con el tiempo se han consolidado como tales en las copias manuscritas que conservan esta música. En el Cap. 2 veremos que las ambigüedades entre géneros eran moneda corriente durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no puede extrañar, por ejemplo, que la denominación original de las 12 sonatas que integran el famoso Manuscrito del Conservatorio de Madrid fuera *Toccate N° XII Per Cembalo composte Dal Padre Antonio Soler, discepolo di Domenico Scarlatti*. Por otro lado, cada una de las sonatas numeradas individualmente puede ser realmente una típica sonata en un movimiento, o parte de una posible *sonata agrupada* que incluya dos o tres sonatas con número individual a modo de movimientos, o un rondó o *allegro* pertenecientes a una *sonata multimovimiento* de la que se han perdido los restantes movimientos, o una *sonata multimovimiento* real (al estilo de cualquier sonata clásica), por lo que la citada cantidad de 140 no refleja la situación real en lo que respecta a la consideración formal de las sonatas. Este embrollado asunto será debidamente aclarado más adelante en estas páginas.

La primera necesidad para abordar este trabajo ha sido exponer a modo de marco previo (por ello lo he numerado como Cap. 0) todo el aparato terminológico necesario para explorar los aspectos temáticos, armónicos y formales de las sonatas, así como las abreviaturas resultantes de los conceptos, funciones y términos definidos, que serán utilizadas sistemáticamente a lo largo de todo el trabajo. En el comentario sobre la metodología se detallan las fuentes utilizadas para elaborar esta terminología.

El Cap. 1 está dedicado a ofrecer una reseña biográfica de Antonio Soler, con el fin de actualizar los datos ya conocidos con las últimas aportaciones bibliográficas, y especialmente revisando o incluso negando algunas afirmaciones que se han perpetuado a través de sucesivas generaciones de investigadores y textos monográficos. Quizá lo más destacado en este sentido es confirmar que Soler no fue *nunca* el profesor de clave del Infante don Gabriel, en parte por la evidente lejanía de sus respectivos domicilios (en aquellos años la duración del viaje de Madrid a El Escorial era considerablemente superior a la actual, como es sabido). El maestro «regular» del Infante tras la muerte de José de Nebra en 1768 fue Nicolás Conforto, y las temporadas otoñales que la Corte pasaba en El Escorial fueron, por tanto, casi la única ocasión en la que podían coincidir y hacer música juntos el monje y el Infante, todo lo cual ocurrió, además, a partir de 1773, y no de 1766, como una errónea interpretación de una carta de Soler a Martini ha hecho creer a varios musicólogos a lo largo de todo el siglo XX. Otros muchos aspectos casi desconocidos de la vida de Soler –como sus viajes a Andalucía para revisar un órgano, sus encuentros con el Infante en Aranjuez y en El Pardo, su faceta de hombre ilustrado y digno hijo del siglo de la razón, su lado menos místico o sus desencuentros con el prior de la orden– van a aflorar en este capítulo, que sorprenderá bastante a todo aquél que haya leído las biografías que circulan hasta ahora en la mayoría de los diccionarios, monografías y libros de historia.

El Cap. 2 se centra en la argumentación teórica necesaria para el estudio de la sonata y su asimilación en la música ibérica del siglo XVIII. La teoría de la sonata se expone aquí a la luz de las últimas y esenciales aportaciones de W. Caplin y de Hepokoski & Darcy, que naturalmente dan por sentado el conocimiento de textos anteriores como los de Schönberg, Ratz, Newman, Kerman, Ratner, Rosen, Wolf, etc. La sonata como forma y como género, sus principios básicos, los marcadores genéricos esenciales, las secciones y los grupos temáticos serán estudiados en aras de sentar los fundamentos que permitirán profundizar en el análisis de la sonata. También merece la pena echar una ojeada a las opiniones de los expertos sobre la transformación del género sonata en el siglo XVIII, complementada con los escritos de teoría musical de aquel siglo (Koch, Riepel, Galeazzi). Este pórtico ayudará a establecer, con la ayuda de Hepokoski & Darcy, una tipología inicial de la sonata, para concentrarnos después en los dos tipos formales que nos conciernen, el Tipo 2 (*sonata binaria*) y el Tipo 3 (*forma sonata*). Sin embargo, mientras este último tipo formal no plantea especiales problemas, el tipo *sonata binaria* adolece de un fundamento teórico bastante endeble, como consecuencia del desconocimiento patente de una gran parte del repertorio, y esta es la causa de la revisión y ampliación de tipos que propongo en este trabajo a la luz de mis investigaciones solerianas.

Para cerrar este capítulo, parece oportuno abordar un recorrido por el panorama previo a la llegada de Soler en la Península Ibérica, estudiando los antecedentes técnicos, históricos y formales de la sonata ibérica, así como los principales precursores que han dejado su huella en la historia del repertorio de sonata: D. Scarlatti, C. Seixas, S. de Albero, V. Rodríguez Monllor y J. de Nebra, de quienes se recogen los rasgos temáticos, armónicos y formales más notables que influyen en la configuración de la sonata ibérica antes de Soler. El amplio muestreo recogido a partir de sus obras permite establecer una completa descripción del comportamiento habitual de este género desde su implantación como tal en España y Portugal. Otro aspecto importante de la cuestión concierne al empleo de la sonata en un solo movimiento, a la posible agrupación de sonatas y a las sonatas en varios movimientos, prácticas todas ellas perfectamente implantadas en la Península Ibérica a mediados del siglo XVIII, y que tendrá su correlato cuando abordemos esta cuestión en las sonatas de Soler, al final del Cap. 3.

El objetivo central de esta investigación se va a manifestar en toda su extensión en el Cap. 3, centrado precisamente en la cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler. Como introducción al mismo he pasado revista a los estudios sobre este particular –muy desiguales, por cierto– de investigadores anteriores que han redactado tesis doctorales o trabajos de master centrados en este repertorio, y las aportaciones más interesantes han sido tenidas en cuenta, debidamente contrastadas con las mías, a partir de aquí (especialmente en este capítulo y en el Apéndice 2). Llega así el momento de establecer los criterios que rigen los tipos, subtipos, variantes, modelos, etc., empleados como categorías para caracterizar las sonatas, una labor teórica que se complementa con la constante referencia a ejemplos tomados de las sonatas, muchos de ellos reproducidos como ilustraciones musicales a lo largo del texto. Se estudian aquí los tres tipos de sonata (*sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*), con sus modelos –el modelo básico de cada tipo formal y los modelos derivados de las alteraciones que se producen en la exposición, el desarrollo y la recapitulación– y submodelos. Otra cosa es el *modelo formal-funcional*, creación de Caplin que alude a las diferentes combinaciones de cadencias intertemáticas, es decir, los objetivos cadenciales que cierran los diferentes grupos temáticos, y cuya tipología en ocho modelos ha sido necesario ampliar con tres variantes para cada uno, además de introducir cuatro modelos más con sus variantes, para explicar la multitud de opciones que se presentan en las sonatas de Soler. Las *derivaciones* permiten comprobar el grado de unidad temática o la diferenciación que se produce en cada sonata entre los grupos temáticos, un asunto con ramificaciones en la evolución del lenguaje desde la herencia barroca más continuista y unitaria hacia la claridad formal y la individualidad temática propias de la sonata clásica. También las *fusiones* entre grupos temáticos muestran su origen en la continuidad barroca y en la imposibilidad de separar a veces al final de un grupo temático y el comienzo del siguiente, una práctica que continúa vigente a lo largo de todo el siglo XVIII, aunque con tendencia a disminuir. Las *variantes* y las *modificaciones* son la plasmación organizada de las alteraciones que se encuentran en la exposición y en la recapitulación de la sonata, muchas de ellas de origen tonal y otras debidas a la expansión, adición, omisión, variación, sustitución o cambio de función de los materiales temáticos, un aspecto en el que Soler se muestra especialmente prolijo y en el que tiene pocos rivales. Las *acumulaciones* (pasajes peculiares con aspecto de *ostinato*) son una evidente herencia scarlattiana que Soler va abandonando paulatinamente, pero de la que ha dejado interesantes muestras. El estudio de las *proporciones* permite apreciar los equilibrios entre las dos partes de la sonata, así como los que se producen entre las secciones internas de cada parte, y los datos que allí se encuentran confluyen con los del tipo formal para ofrecer una visión objetiva y rigurosa de la construcción formal de las sonatas. La *crux*, por último, es un concepto ya introducido por Kirkpatrick para Scarlatti, ampliado por Hepokoski & Darcy y revisado por mí (con la idea de la *doble crux*) para aplicarlo al análisis no sólo de las sonatas de Soler, sino de cualquier obra que siga en general la forma sonata, y que alude a los compases de la recapitulación en los que el material de la exposición vuelve en su altura original (el primer grupo temático) o transportado a la tonalidad principal (el segundo grupo temático).

El capítulo prosigue con una inmersión en las secciones y partes de la sonata, estudiando las diferentes alternativas que se presentan en la combinación de grupos temáticos, áreas tonales y configuraciones formales, con especial atención a la subdivisión y la derivación temática, la articulación entre secciones y las tonalidades normativas o secundarias utilizadas en el transcurso de la exposición y la recapitulación, entre otros. Algunos conceptos o procesos que se presentan en las sonatas de Soler han obligado a un estudio separado de los mismos, pero han propiciado al mismo tiempo

una definición provisional de los mismos que puede ser útil en otros repertorios, dado que no son en absoluto privativos de nuestro autor. Aparte de la forma genérica de *allegro de sonata* en sus diferentes tipos, Soler ha escrito algunos movimientos que siguen los géneros del *rondó*, el *minueto* y el *intento*, siempre incluidos en las sonatas en varios movimientos compuestas en sus años finales con destino al Infante don Gabriel. Aunque desde el punto de vista formal son mucho más sencillos que la forma genérica de sonata, esta aproximación es una buena excusa para establecer los tipos formales particulares para estos géneros, o, como en el caso del *intento*, una vía de aproximación a un género que es más bien un procedimiento, por naturaleza refractario a cualquier posible esquema preestablecido. El capítulo se cierra con una reflexión sobre los tipos de agrupación que muestran las sonatas de Soler: sonata en un solo movimiento, *sonata agrupada* y *sonata multimovimiento*.

El Cap. 4 cierra esta investigación con unas conclusiones que no son sino una nueva propuesta de interpretación de este repertorio a la luz de las recientes teorías sobre la sonata y de la metodología emanada de ella, pasando por el tamiz de la revisión, ampliación y diseño de nuevos conceptos, tipos y modelos que he establecido como consecuencia de la misma problemática de las sonatas de Soler. Los datos obtenidos en las diferentes categorías tipológicas, así como las novedades apuntadas en la reseña biográfica de nuestro autor, han propiciado un ensayo de cronología provisional de las sonatas, a sabiendas de la precariedad de las fuentes manuscritas y de la ausencia casi generalizada de datación de las obras allí contenidas. Pero algo más sabemos que hace unos 30 años, cuando Rubio redactó un primer esbozo de cronología en su *Catálogo*, seguido por la aportación de Ife & Truby en su edición de las 12 sonatas del Manuscrito del Conservatorio de Madrid, y merece la pena intentarlo.

Ya desde el primer contacto con las ediciones disponibles de las sonatas de Soler puede observar que era necesaria una puesta al día de esta otra cuestión, un proceso que fue en paralelo con el estudio crítico que preparé para mi edición de *20 Sonatas* mencionada más arriba. Esta puesta al día de las fuentes y las ediciones es el asunto central del Apéndice 1, y en el apartado dedicado a las fuentes explicaré con más detenimiento el contenido del mismo. El Apéndice 2, no cabe duda, es la base documental de esta tesis, puesto que incluye el análisis de cada una de las sonatas o movimientos de sonata presentado a través de un Esquema-resumen, una Tabla de tipologías y un comentario. Como es lógico, a lo largo de los anteriores capítulos remito con asiduidad a las páginas de este apéndice. El Apéndice 3 aporta una serie de datos numéricos plasmados en forma de tablas y gráficos estadísticos que otorgan un soporte de innegable objetividad a las afirmaciones del Cap. 3, especialmente. El Apéndice 4 contiene un comentario respecto a las partituras de las sonatas que se adjuntan en un CD-ROM al final del trabajo. La tesis se completa con una bibliografía dividida en cuatro secciones: bibliografía general, bibliografía específica sobre el siglo XVIII, bibliografía específica sobre Antonio Soler y escritos de Antonio Soler y sus coetáneos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La observación detallada de la bibliografía en torno al género de la sonata, por una parte, a la sonata ibérica en particular y a la figura de Antonio Soler me ha permitido constatar un panorama que no es todo lo halagüeño que debiera en algunos aspectos, y esta es una de la principales razones que me han impulsado a abordar esta investigación. En las siguientes líneas voy a realizar un breve recorrido por estos tres apartados, con el fin de dar a conocer el estado de la cuestión anterior y demostrar así la necesidad de un estudio completo y riguroso de las sonatas de Soler.

La teoría de la sonata, por un lado, disfruta actualmente de una sólida posición desde el punto de vista del rigor científico y de la amplitud de miras. Me refiero con ello a la existencia de varios textos que se pueden considerar como clásicos en su terreno, como son los de Charles Rosen (en especial las *Formas de sonata* de 1980) y William Caplin (*Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1998), sin olvidar, por supuesto, el reciente libro de James Hepokoski & Warren Darcy titulado *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (2006), aunque éste ha suscitado bastantes controversias entre sus colegas, como demuestra el artículo de Paul Wingfield titulado “Beyond ‘Norms and Deformations’: Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory” (2008), de todo lo cual doy cumplida cuenta en el Cap. 2. Además de esto, es bien significativo el auge de los estudios en torno a la teoría musical del siglo XVIII, que ha permitido, junto con las modernas interpretaciones de la sonata, superar el caducado concepto de «forma de sonata», herencia de la teoría de las formas decimonónica. En este sentido hay que destacar las contribuciones de Leonard Ratner (*Classic Music. Expression. Form and Style*, 1980), Kofi Agawu (*Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, 1991), Mark E. Bonds (*Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, 1991), Joel Lester (*Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 1992) o Wye Jamison Allanbrook (*Source Readings in Music History. The Late Eighteenth Century*, 1998).

El panorama cambia sustancialmente cuando nos ceñimos al tipo formal conocido como *sonata binaria*, más allá de sus diversas variantes. Es cierto que hay mucha teoría sobre este tema en los diccionarios especializados (v. Sutcliffe y Webster en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*), en algunos libros de historia y en los capítulos correspondientes de los textos dedicados a la sonata en el siglo XVIII. Sin embargo, la impresión que se obtiene de su lectura es la de una notable confusión o desacuerdo en la terminología, por un lado, y en la misma concepción de la sonata binaria (a quien algún teórico como Webster niega incluso el derecho a utilizar el nombre de *sonata*). Por otro lado se observa que el fundamento analítico, es decir, el corpus de obras analizadas para sustentar la teoría defendida, muestra una considerable limitación que le impide salir del territorio marcado por D. Scarlatti, Sammartini y los hijos de Bach (C.P.E. y J.C. Bach), lo que excluye de manera flagrante las restantes aportaciones ibéricas (Seixas, Alberó, Soler, Blasco de Nebra, etc.) y las italianas (Galuppi, Rutini), entre otras. Incluso expertos en Scarlatti como Kirkpatrick o Sutcliffe ignoran las contribuciones de los coetáneos más cercanos, y si esto tiene excusa en el primer caso por la carencia o escasez de ediciones cuando redactó su libro (1953), es menos defendible en el segundo autor, que escribe su monografía en 2003, a pesar de lo cual sólo menciona a Alberó o Rodríguez Monllor, pero apenas cita a Seixas o Soler. La creación de una teoría de la sonata binaria basada en el conocimiento real y completo de todo el repertorio es, por tanto, una asignatura pendiente todavía a fecha de hoy.

En el caso español no se puede olvidar, casi como excepción, las investigaciones de Águeda Pedrero-Encabo, centradas en las sonatas de Vicente Rodríguez Monllor (*La sonata para teclado. Su configuración en España*, 1997), y que constituyen la única aportación analítica hispana al terreno de la sonata ibérica para teclado. También hay interesantes alusiones al tema en un texto de corte más histórico, el redactado por Judith Ortega (*La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV [1759-1808]: De la Real Capilla a la Real Cámara*, 2010a). Sin embargo, en lo que concierne al amplio corpus de sonatas para tecla de Soler, resulta decepcionante observar que los únicos estudios sobre el tema desde el punto de vista del análisis han sido tesis doctorales o trabajos de master redactados por autores estadounidenses (con la excepción del segundo en la cronología, que es sudafricano), con resultados muy dispares, eso sí, como veremos en el Cap. 3. En todo caso, no parece que ningún investigador hispano se haya animado hasta ahora a abordar un repertorio tan interesante como el de nuestro Antonio Soler.

Por todo ello, creo que no hay que aportar muchas más razones para justificar este trabajo. Por una parte es necesario contar con el conocimiento global y profundo de este amplio repertorio de las sonatas solerianas para elaborar cualquier teoría de la sonata que se precie, y no sólo en torno a la sonata binaria. Como veremos en estas páginas, hay varios procedimientos temáticos, armónicos o formales que se han atribuido habitualmente a compositores posteriores o mucho más conocidos y estudiados y que ya se encuentran en las sonatas de nuestro autor. Por otro lado, ya es hora de actualizar los dos únicos estudios solventes que recorren todas las sonatas, puesto que datan de 1965 (Klaus F. Heimes) y 1971 (Almarie Dieckow), en primer lugar porque ahora ya disponemos de una edición de *todas* las sonatas conocidas de Soler por ahora (a expensas de nuevos hallazgos, como el que se menciona en el Apéndice 1), y en segundo lugar porque a través de su análisis voy a mostrar una sorprendente y variada tipología en lo que concierne a los tipos formales, los modelos formal-funcionales, las derivaciones, las variantes, las modificaciones y las proporciones que al mismo tiempo puede quedar establecida como sistema analítico para futuras investigaciones en este campo. Ampliaré este último aspecto en el apartado dedicado a la Metodología.

FUENTES Y METODOLOGÍA

Uno de los mayores problemas que presenta el estudio de las sonatas de Antonio Soler es precisamente la precariedad de las fuentes manuscritas, pero también el de las ediciones actuales. Empezando por lo más antiguo, hay que recordar que no parece que haya sobrevivido ningún manuscrito con sonatas escrito por el propio autor, ya que todas las sonatas que se conservan proceden, sin excepción conocida, de copias realizadas por otros músicos a partir de los originales que el compositor depositaba en El Escorial o enviaba periódicamente a Montserrat, o incluso a partir de la difusión de estas copias, en fuentes de segundo nivel. Una gran parte de estas copias fueron realizadas, además, tras la muerte del compositor, y esta gradual lejanía ha colaborado en la dispersión de las obras fuera de su contexto original (colección, volumen, *sonatas agrupadas*, etc.) o, por el contrario, en la agrupación y ordenación caprichosa y falta de rigor de otras sonatas. La costumbre de aquellos años, además, era indicar con más frecuencia la fecha de la copia y del copista que la del propio autor, y cuando se hacía no siempre quedaba muy claro, puesto que era usual también reunir obras de autores diversos sin dejar muy claro dónde empieza el bloque de cada uno, o bien incluir determinadas obras en un volumen sin especificar el nombre del compositor cuando las obras incluidas eran (en aquellos años) muy conocidas. Por todo ello, pocas veces figuran las fechas de composición, dato éste que no parecía importar mucho a los copistas, más preocupados por elaborar volúmenes más o menos abultados de música útil para la enseñanza y para su interpretación en ámbitos tanto religiosos como de la nobleza o realeza. A todo esto hay que añadir los daños causados a lo largo de la historia en archivos y bibliotecas por incendios, saqueos, guerras o extravíos, que seguramente nos han privado de otras muchas fuentes que habrían permitido cotejar la autenticidad de ciertas obras, su posible agrupación o su fecha de composición.

Con este panorama bastante desolador (sobre todo en comparación con otros autores coetáneos), está claro que es necesaria una revisión pormenorizada de las fuentes en las que se conservan las sonatas, puesto que el *Catálogo* de Samuel Rubio, editado en 1980, está ya anticuado por el desconocimiento de algunas fuentes halladas recientemente, además de que contiene errores en las citas de paginación y de fuentes. En este sentido, es imprescindible actualizar las signaturas, algunas de las cuales ya no existen con su antiguo número, así como realizar un catálogo comparativo con las fuentes en las que se encuentra cada sonata, un proceso que facilitaría la posible datación de algunas de ellas.

Si nos preguntamos por las posibles ediciones en vida de Soler, el resultado es aún más decepcionante, puesto que, sencillamente, no hubo ninguna. La industria editorial española de música impresa en el siglo XVIII, a diferencia de otros países europeos, era casi inexistente, lo que explica que la única edición de sonatas de Soler en dicha centuria fuera la realizada por Roberto Birchall en Londres en 1796 a partir de un manuscrito entregado por el propio Soler a Lord Fitzwilliam en 1772. A partir de ahí, como explico en el Apéndice 1, hay que esperar al siglo XX, con el despertar de la recuperación de nuestra música antigua, para ver la primera edición moderna, firmada por Joaquín Nin en París en forma de dos volúmenes editados en París en los años 20. Esta edición incluía también obras de otros autores del siglo XVIII y del temprano XIX.

Hay que aguardar todavía a la segunda mitad del siglo XX para asistir por fin al intento de una edición integral, y lo curioso es que se pusieron en marcha a la vez dos integrales (o amagos de integrales, puesto que ninguna llegó a buen término). Efectivamente, en 1957 empezó el musicólogo Samuel Rubio su edición de las sonatas

en la Unión Musical Española, editando volúmenes con 20 sonatas (salvo alguno) hasta llegar a 1972, cuando edita el Vol. 7 (*Sonatas n° 100-120*). En su *Catálogo* de 1980 anuncia un octavo volumen con las restantes sonatas catalogadas, pero nunca llegó a ver la luz. Por su parte, el pianista y musicólogo estadounidense Frederick Marvin también empezó su propia integral en el mismo año 1957, pero a diferencia de Rubio, sólo llegó a publicar 62 sonatas en 6 volúmenes con un contenido muy desigual. Siendo la de Rubio una edición con múltiples errores, algo en parte disculpable por la magnitud del empeño, no cabe duda de que es bastante más rigurosa que la de Marvin, puesto que por lo menos recoge la ordenación original de la Edición Birchall (que contiene muchas *sonatas agrupadas*), así como la de todas las sonatas en varios movimientos, mientras que Marvin parece organizar sus volúmenes casi de forma aleatoria, sin ningún criterio e incluso editando sueltos movimientos de *sonatas multimovimiento*.

Además de estas cuasi-integrales, hay otras ediciones con diferentes objetivos. La más rigurosa es sin duda la realizada por Ife & Truby de las 12 Sonatas del Manuscrito del Conservatorio de Madrid, que por fin se pueden ver allí en su ordenación original formando 6 *sonatas agrupadas* e incluyendo la sonata que abre dicho manuscrito, la conocida ahora como *Sonata n° 154*, que Rubio ignoró en su *Catálogo* y ni siquiera llegó a numerar. De la Edición Birchall extrae Kenneth 14 sonatas a modo de antología en otra muestra de la solvente musicología inglesa. A partir de ahí sólo se pueden reseñar ediciones que oscilan entre una y cuatro sonatas, a excepción de una curiosa publicación anónima en una editorial ya desaparecida que distribuía sólo a través de Internet (*Scala Aretina*). La descripción detallada de todas estas publicaciones se puede leer en el Apéndice 1.

En este punto me encontré el panorama editorial cuando abordé el estudio de las sonatas de Soler, por lo que no tardé en plantearme la necesidad de realizar yo mismo una edición en notación moderna de las sonatas pendientes de edición según el *Catálogo* de Rubio (aparentemente las *Sonatas n° 121-138*, con alguna excepción). Sin embargo, por el camino pude en primer lugar localizar algunas sonatas dadas por desaparecidas, así como descubrir otras sonatas todavía desconocidas, todo lo cual se ha integrado en el volumen de 20 *Sonatas* que contiene finalmente las *Sonatas n° 121, 124-132, 134-138, 154-159*. Los «huecos» numéricos corresponden a sonatas falsamente atribuidas a Soler y a obras que no son sonatas (los números 145-153 del *Catálogo* corresponden a los 6 *Conciertos de dos órganos*, al *Fandango* y a obras para órgano de temática más o menos religiosa). La *Sonata n° 154* es la citada obra que abre el Manuscrito de Madrid, y las restantes hasta el *n° 159* son las sonatas halladas recientemente. Con esta edición, publicada por la Editorial Piles en mayo de 2012, disponemos finalmente de la totalidad de las sonatas de Soler (por ahora, aunque el Ms. de Nueva York parece abrir un nuevo corpus de hallazgos).

La metodología utilizada para el estudio y análisis de las sonatas de Soler en este trabajo tiene un origen múltiple, tanto en el aspecto temático como en el armónico y en el formal. A partir de la confluencia de las diversas propuestas allí encontradas, he elaborado mi propio sistema de análisis empezando por la revisión y ampliación de muchos de estos argumentos y creando por mi parte otras propuestas metodológicas que se manifiestan en forma de esquemas, tablas y terminología variada. Este sistema está siendo aplicado en mis clases de Análisis musical desde hace muchos años, por lo que se somete diariamente a la prueba de su eficacia real en el aula y en los trabajos de

investigación que lo utilizan, lo que además facilita su corrección y evolución con la experiencia y el intercambio entre los alumnos y el profesor, sumadas a la incorporación de las novedades teóricas que se relacionan con esta materia. En el Cap. 0 se encuentra información detallada sobre la terminología temática y formal empleada, así como una descripción del sistema armónico utilizado, que difiere sustancialmente del empleado en los manuales al uso y en las aulas españolas.

De forma genérica, los textos de referencia incluyen autores como A. Schönberg (*Fundamentals of Musical Composition*), Charles Rosen (*Formas de Sonata, El estilo clásico*), H. Grabner (*Teoría general de la música*) o L. Ratner (*Classical Music*). Sin embargo, de forma concreta la terminología temática y cadencial utilizada, por un lado, procede de los textos de W. Caplin (*Classical Form*), Hepokoski & Darcy (*Elements of Sonata Theory*) y Jan la Rue (*Análisis del estilo musical*). En este campo he realizado algunas modificaciones y adiciones, mezclando por ejemplo las propuestas de Jan la Rue con las Hepokoski & Darcy en lo que concierne a los términos utilizados para designar los grupos temáticos, sustituyendo también a este respecto alguna letra confusa por otra más clara, añadiendo subíndices a las abreviaturas de tonalidad inicial y subsidiaria (HK y SK) para diferenciar dos niveles (principal y secundario), o introduciendo pequeñas flechas entre paréntesis para indicar la derivación temática en la partitura y en los esquemas.

La excelente propuesta de Caplin para clasificar los tipos de frase (período, sentencia, etc.) ha sido incluida en el Cap. 0 en forma de organigramas, realizados a partir de la descripción escrita que aparece originalmente en el texto, que ayudan a visualizar rápidamente la estructura de los mismos y a facilitar su consulta a partir de las alusiones que se encuentran en el Apéndice 2, fundamentalmente. También he modificado sustancialmente la apariencia de los modelos formal-funcionales del mismo Caplin, puesto que su esquema original resultaba poco práctico para entender la confluencia de los objetivos cadenciales y los grupos temáticos. Además de esto, he tenido que ampliar los 8 modelos originales con tres variantes cada uno, y añadir a todo esto otros 4 modelos (con sus tres variantes también) para cubrir todas las opciones encontradas en las sonatas de Soler. La descripción detallada de los 12 modelos y sus variantes, con su correspondiente esquema modificado y más accesible, se encuentra en el Cap. 3, Apartado 3.2.2.

En lo concerniente a la armonía y la tonalidad, he asumido desde hace muchos años el sistema armónico-funcional de Hugo Riemann, que es mucho más riguroso y descriptivo para el análisis que la simple numeración que proporcionan los números romanos que señalan los grados. También aquí el punto de partida han sido algunos textos del citado teórico alemán, pero atendiendo también a las sucesivas revisiones y actualizaciones que han realizado autores como W. Maler y sobre todo Diether de la Motte (*Harmonielehre*, 1976). Con todo este material he elaborado por mi parte un sistema de cifrado para designar las funciones armónicas, simplificando en primer lugar algunas complicaciones innecesarias del texto de D. de la Motte, interpretando las funciones armónicas más complejas (la dominante, por ejemplo) como variantes respecto a una formación armónica susceptible de alteración cromática o de eliminación de alguno de sus miembros, y añadiendo otros signos de mi cosecha, como la pequeña flecha continua para señalar la relación funcional entre un acorde secundario (dominante, subdominante) y la tónica secundaria anunciada cuando ésta llega a realizarse, y la flecha discontinua cuando la tónica queda implicada pero sin realización. También he clarificado todo el asunto de la cercanía o lejanía entre una tónica secundaria y la tónica principal, que la Motte describe con una terminología un tanto

confusa, introduciendo la noción de *niveles de relación intermodal* y definiendo cuatro niveles que oscilan entre la cercanía máxima (Nivel I) y la lejanía máxima (Nivel IV).

La manifestación gráfica de los análisis realizados se concreta en tres apartados recogidos en el Apéndice 2. Por un lado está el Esquema-resumen, un diseño gráfico que he desarrollado para tener una visualización rápida de los principales procesos temáticos, cadenciales, armónicos y formales que se suceden en cada sonata. La explicación detallada de los signos empleados se encuentra al comienzo del Apéndice 2. Por otro lado, en el mismo apéndice se incluye la Tabla de tipologías, que recoge en nueve apartados las categorías y tipologías explicadas en el Cap. 3: tipo formal, modelo formal-funcional, derivaciones, fusiones, variantes, modificaciones, acumulaciones, proporciones y *crux*. Finalmente, cada sonata cuenta con un comentario específico que complementa los datos del esquema y la tabla con explicaciones verbales. De esta forma, cada una de las páginas del Apéndice 2 incluye el Esquema-resumen, la Tabla de tipologías y el comentario de cada una de las sonatas o movimientos de sonata, siendo este apéndice la fuente documental esencial para la descripción de las tipologías que se ofrece en el Cap. 3.

CAPÍTULO 0

TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS

0. TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS

La terminología temática y formal utilizada en este trabajo procede en su mayor parte de las fuentes más reconocidas en lo que concierne a la teoría de las funciones clásicas y de la sonata (Caplin y Hepokoski & Darcy, fundamentalmente), que a su vez recogen las tradiciones más sólidas de la teoría y el análisis (Schönberg, Ratz, Ratner, Rosen o Kerman, entre otros).¹ He mantenido las abreviaturas en su idioma original con el fin de homologar lo más posible este trabajo con los usos de la musicología anglosajona, hoy por hoy dominante sin ningún género de dudas, de forma que los esquemas analíticos se pueden interpretar sin problemas en estos ambientes. En el caso de los tipos de frase, he realizado una elaboración en forma de organigramas de lo que Caplin explica con palabras, a modo de resumen rápido para su consulta. En otros casos he introducido alguna modificación o novedad que serán explicadas oportunamente.

La terminología armónica, sin embargo, es de origen claramente germánico: Hugo Riemann, Wilhelm Maler, Hermann Grabner y Diether de la Motte consolidaron un sistema de análisis armónico-funcional (mucho más que un cifrado) que supera en todos los terrenos al tradicional empleo de números romanos para designar los siete grados, como veremos en el resumen que aparece a continuación.

Fuentes principales:

- CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- GRABNER, Hermann, 1923. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Traducción (2000): *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*.
- MOTTE, Diether de la, 1989. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor [→ Idea Books].
- RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- RIEMANN, Hugo, 1903. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorden*. London: Augener.
- ROSEN, Charles, 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor [→ Idea Books].
- SCHÖNBERG, Arnold, 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber.
- –, 1990: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor.
- WINGFIELD, Paul, 2008. "Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory". *Music Analysis Review* n° 27/1.
- WOLF, Eugene K., 1987. "Forma de sonata." *Diccionario Harvard de Música*. RANDEL, Don (ed.). Madrid: Alianza Editorial.

¹ Esta base teórica será estudiada con detalle en el Cap. 2.

CADENCIAS, PUNTOS DE REPOSO Y TONALIDAD

PAC	<i>Perfect Authentic Cadence</i> (Cadencia auténtica perfecta)
IAC	<i>Imperfect Authentic Cadence</i> (Cadencia auténtica imperfecta)
HC	<i>Half Cadence</i> (Semicadencia)
DC	<i>Deceptive cadence</i> (Cadencia rota)
EC	<i>Evaded cadence</i> (Cadencia evadida, evitada)
ECP	<i>Extended Cadential Progression</i> (Progresión cadencial extendida)
MC	<i>Medial caesura</i> (Cesura media)
CF	<i>Caesura fill</i> (Relleno de la cesura)
FS	<i>Fortspinnung modules</i> (Módulos tipo <i>Fortspinnung</i>)
HK	<i>Home Key</i> (Tonalidad principal, inicial)
HK _S	<i>Home Key</i> (Tonalidad inicial subordinada) ²
SK	<i>Subordinate Key</i> (Tonalidad subordinada, subsidiaria o de contraste)
SK _P	<i>Subordinate Key – Primary</i> (Tonalidad subordinada principal)
SK _S	<i>Subordinate Key – Secondary</i> (Tonalidad subordinada secundaria)
HK: PAC	<i>PAC in HK</i> (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad principal)
HK: IAC	<i>IAC in HK</i> (Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad principal)
HK: EC	<i>EC in HK</i> (Cadencia evitada en la tonalidad principal)
HK: HC	<i>HC in HK</i> (Semicadencia en la tonalidad principal)
SK: PAC	<i>PAC in SK</i> (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada)
SK: IAC	<i>IAC in SK</i> (Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad subordinada)
SK: EC	<i>EC in HK</i> (Cadencia evitada en la tonalidad subordinada)
SK: HC	<i>HC in SK</i> (Semicadencia en la tonalidad subordinada)
EEC	<i>Essential Expositional Closure</i> (Cierre esencial de la exposición)
ESC	<i>Essential Structural Closure</i> (Cierre esencial de la estructura)
EET	<i>Essential Expositional Trajectory</i> (Trayectoria esencial de la exposición)
EST	<i>Essential Structural Trajectory</i> (Trayectoria esencial de la estructura)
D _M	<i>Standing on the Dominant</i> (Mantenimiento sobre la dominante)

FUNCIONES INTRATEMÁTICAS

b.i.	<i>Basic idea</i> (Idea básica)
c.i.	<i>Contrasting idea</i> (Idea contrastante)
c.b.i.	<i>Compound basic idea</i> (Idea básica compuesta)
pres.	<i>Presentation</i> (Presentación)
cont.	<i>Continuation</i> (Continuación)
cad.	<i>Cadential</i> (Cadencial)
frag.	<i>Fragmentation</i> (Fragmentación)
mod.	<i>Model</i> (Modelo)
seq.	<i>Sequence</i> (Secuencia)
concl.	<i>Concluding zone</i> (Zona conclusiva)
ant.	<i>Antecedent</i> (Antecedente)
cons.	<i>Consequent</i> (Consecuente)
rep.	<i>Repeated</i> (Repetido)

² Ha sido necesario introducir estos términos –a partir del concepto de HK– para aquellos casos en los que las tonalidades del Grupo *P* son dos, una de ellas la principal y convencional (HK) y otra la secundaria e inesperada (HK_S). Lo mismo sucede –con más frecuencia– en el Grupo *S*, cuyo comienzo puede estar ubicado en una SK_S (tonalidad intermedia en la que se expone *S*_I en algunas sonatas con una aparente estructura en tres tonalidades), para dar paso después a la SK_P en la que se expone el resto del Grupo *S*. En las Secciones 3.2, 3.3, 3.4 y 3.6 del Cap. 3 se desarrolla ampliamente esta importante cuestión.

FUNCIONES INTERTEMÁTICAS Y TERMINOLOGÍA TEMÁTICA

<i>P</i>	<i>Primary-theme zone, Main Theme</i> : zona del tema primario, tema principal, Grupo temático primero. ³ Puede haber un tema <i>P</i> único, pero lo más frecuente es la división en dos módulos $P_{1,1} - P_{1,2}$, o bien en dos frases $P_1 - P_2$, a su vez subdivididas en dos módulos cada una: $P_{1,1} - P_{1,2} - P_{2,1} - P_{2,2}$, etc. ⁴ También es posible la presencia de un breve P_0 . ⁵
<i>T</i>	<i>Transition</i> (transición). División: $T_1 - T_2$, $T_{1,1} - T_{1,2}$, etc. ⁶
<i>S</i>	<i>Secondary-theme zone, Subordinate Theme</i> : zona del tema secundario, tema subordinado, Grupo temático segundo o subsidiario. División: $S_{1,1} - S_{1,2}$, o bien $S_1 - S_2$, etc. ⁷
<i>K</i>	<i>Closing zone</i> (zona conclusiva). ⁸ División: $K_{1,1} - K_{1,2}$, o bien $K_1 - K_2$, etc.
<i>E</i>	Material temático de la introducción. ⁹ División: $E_{1,1} - E_{1,2}$, o bien $E_1 - E_2$, etc.
<i>N</i>	Material nuevo en el desarrollo que no es posible derivar de alguno de los desplegados en la exposición. ¹⁰
$S_I (\rightarrow P_I)$	Derivación rigurosa, completa o parcial, entre materiales temáticos (S_I procede de P_I). ¹¹
$S_I (\leftrightarrow P_I)$	Derivación alterada y/o parcial entre materiales temáticos (S_I recuerda a P_I).
$P_{1,2}'$	Modificación o variación leve de un material sin alterar su duración que no implica la creación de un módulo temático diferente.

³ Las dos denominaciones en cursiva en *P* y en *S* corresponden a Hepokoski & Darcy la primera y a Caplin la segunda, respectivamente. Las denominaciones de Grupo primero y Grupo segundo son de Rosen. En casi todos los casos, las letras *P* y *S* son también las iniciales de los términos empleados, lo que permite una rápida asociación entre la letra y su significado.

⁴ La división en dos módulos responde a la presencia de una única frase temáticamente homogénea, con una leve articulación interna, mientras que la división en dos frases implica la observación de dos materiales claramente diferentes y separados por una cadencia notoria. Las variadas posibilidades que se encuentran en este Espacio *P* se estudian con detalle en la Sección 3.3 del Cap. 3.

⁵ El motivo P_0 es en muchas ocasiones una llamada o aviso en forma de dos o tres acordes convencionales o de secuencia melódico-armónica sencilla que preceden al primer material estrictamente temático. De este tipo de motivo se trata también en la Sección 3.3 del Cap. 3.

⁶ Lo dicho en la Nota 4 es válido igualmente para la *T*, aunque normalmente su división es menos profusa.

⁷ Lo dicho en la Nota 4 es válido igualmente para el Grupo *S*, con la salvedad de que aquí es frecuente alcanzar la frase S_3 (subdividida o no), al tiempo que no tiene sentido, teóricamente, la presencia de un S_0 .

⁸ Para el Grupo conclusivo emplean Hepokoski & Darcy la letra *C*, pero es más práctico usar otra letra y dejar la *C* para una posible continuación de la secuencia *A, B, C...*, necesaria en ciertos análisis formales (obras seccionales como el rondó o el minueto, y muchas «piezas de carácter» románticas y modernas como la rapsodia, balada, fantasía, scherzo, nocturno, vals, mazurka, impromptu, momento musical, estudio, etc.). La letra *K* –introducida por LaRue en su libro *El análisis del estilo musical* (1989:118)– se puede considerar como derivada del alemán *Kadenz* o *Klausel* (cadencia, cláusula), que es fácil asociar con el Grupo conclusivo.

⁹ La letra *E* se puede considerar derivada de *Einleitung* (Introducción en alemán), así como de *Exordium*. Prefiero emplear esta letra a la *O* que usa LaRue, que se puede confundir con el número 0.

¹⁰ El origen de esta letra se encuentra también en el libro de LaRue (1989:118), que deriva naturalmente de *new* (y que sería igual en muchos idiomas: *neu, neuf, nuevo, novo*, etc.).

¹¹ En general, la flecha indica *derivación* o *procedencia*, y es un símbolo que he introducido tanto en el análisis temático como en el armónico por su concisión y su claridad. Este sería un caso muy típico en las obras de Haydn, que deriva a veces S ó S_I de P ó P_I , haciendo coincidir el comienzo de ambos temas pero modificando notablemente la continuación. Sin embargo, como recuerda LaRue, “cada tema debería recibir el símbolo correspondiente a su función común e inmediata más que en función de cualquier servicio anterior” (LaRue 1989: 119). Es decir, que hay que nombrar a los materiales según su “momento funcional”, por lo que un tema que se escucha en el espacio *S* debe llevar esa letra como denominación, aunque indicando entre paréntesis su procedencia o derivación, cuando la haya.

$P_{2,1} <$ Ampliación o expansión en la duración de un material en una reprise posterior, asociada a menudo –pero no necesariamente– con el proceso que Rosen denomina «desarrollo secundario», frecuente durante la Recapitulación.

$P_{2,1} > [P_{2,1}]$ Reducción en la duración de un material en una reprise posterior por omisión parcial.

MOVIMIENTOS MELÓDICOS¹²

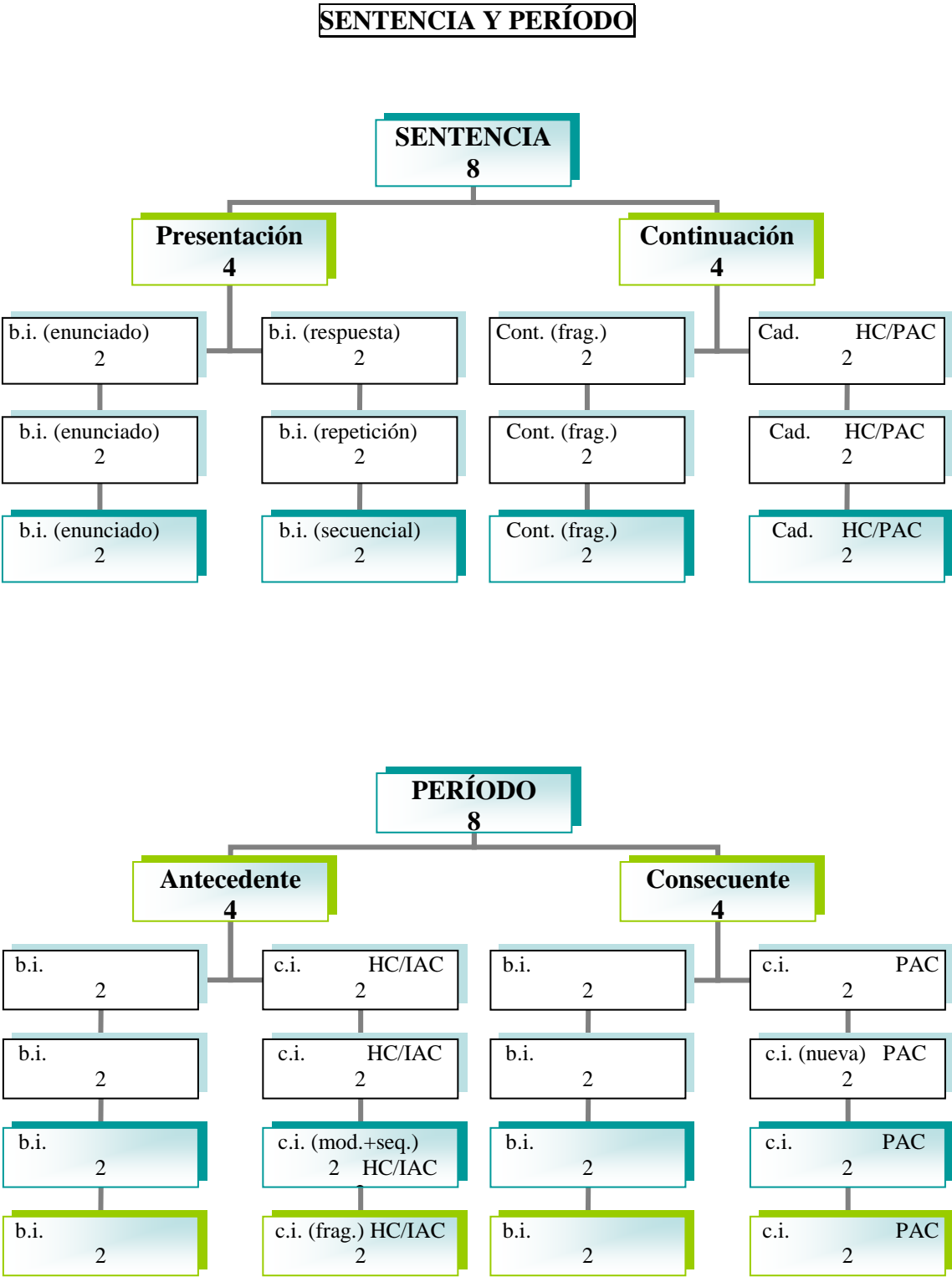
$\hat{1} - \hat{2} - \hat{3} \hat{4} \# - \hat{5}$ Movimiento del 1º grado de la escala hacia el 2º y el 3º

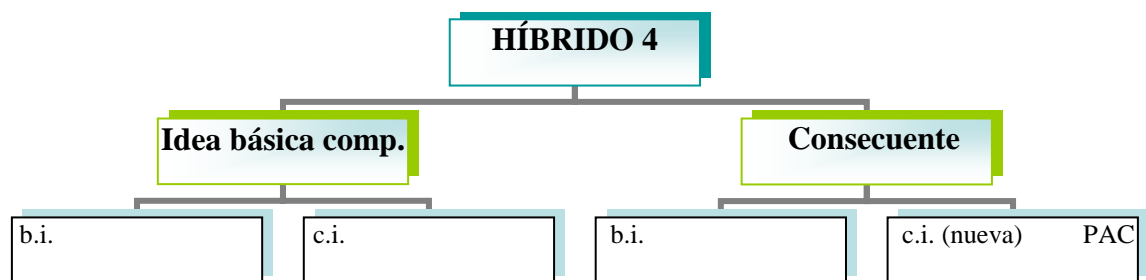
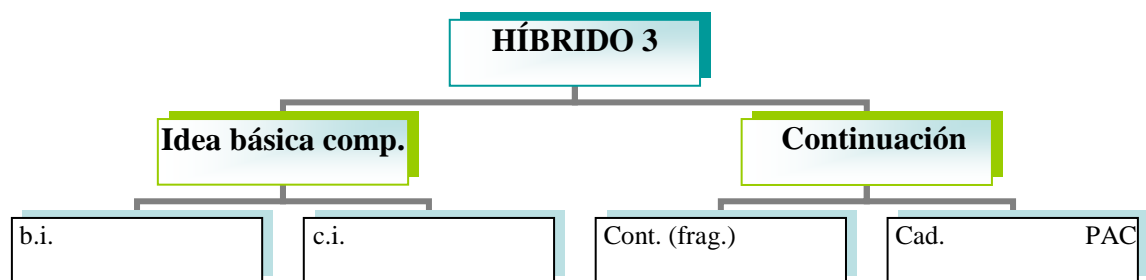
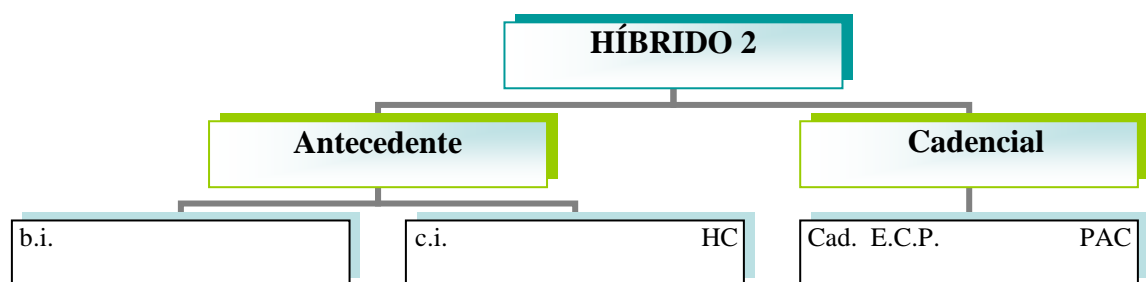
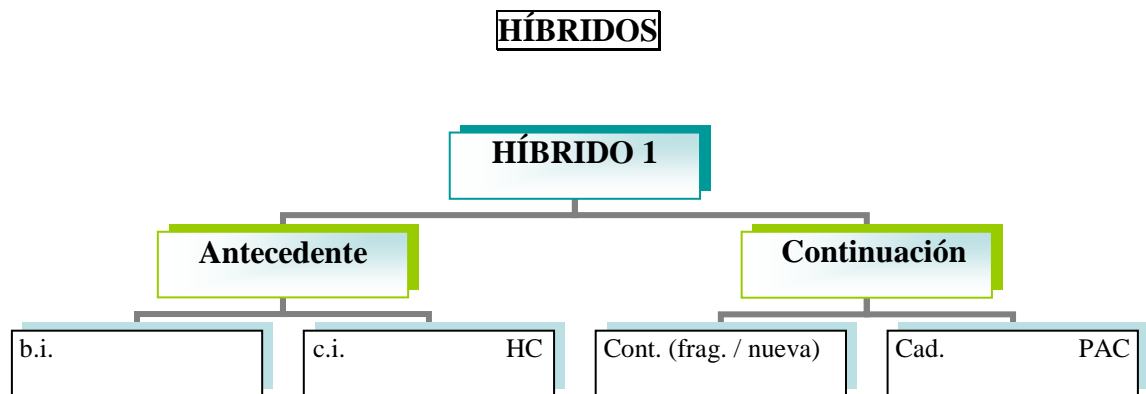
$\hat{4} \# - \hat{5}$ Movimiento del 4º grado elevado al 5º

¹² Los símbolos numéricos empleados en esta sección proceden, naturalmente, del análisis schenkeriano.

TIPOS DE FRASES

Fuente: CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press (pp. 35-93)

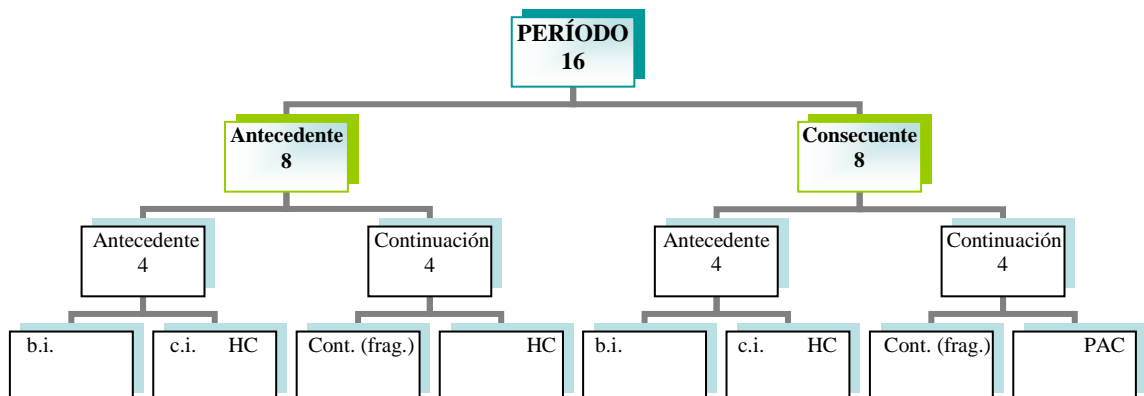
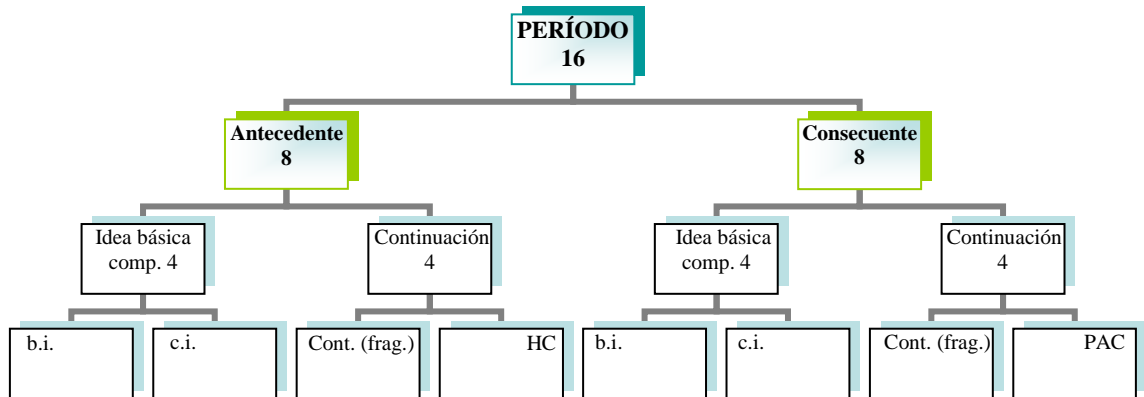
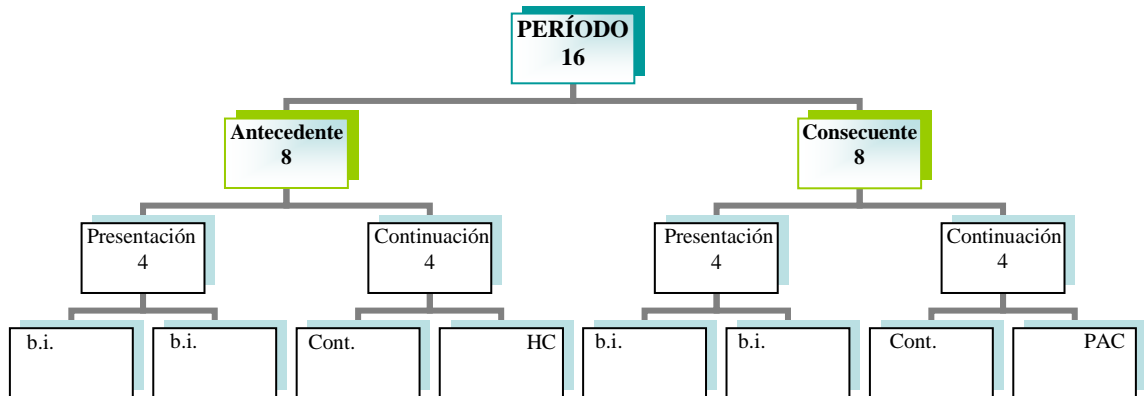


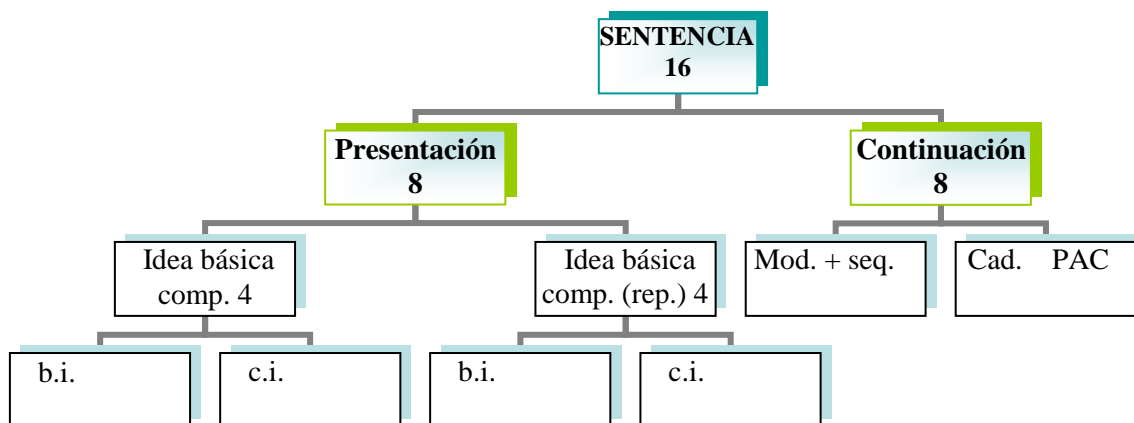
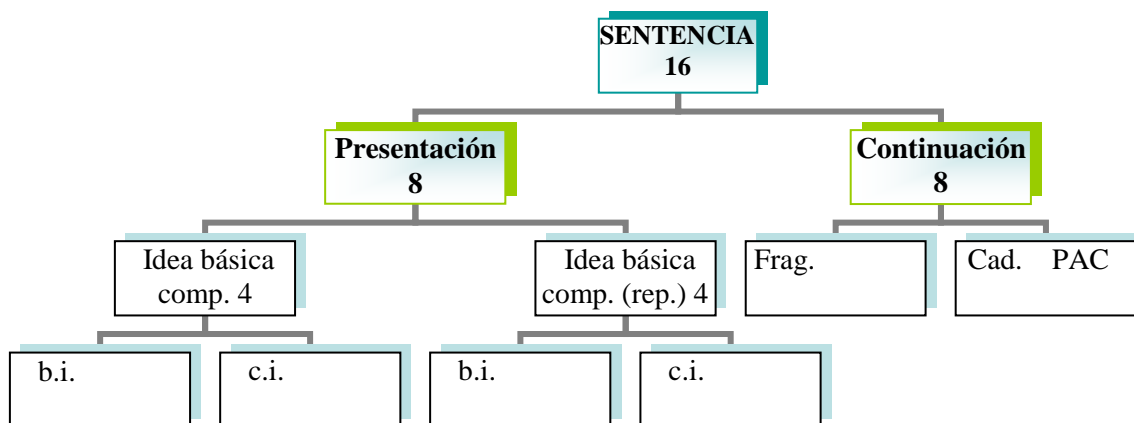


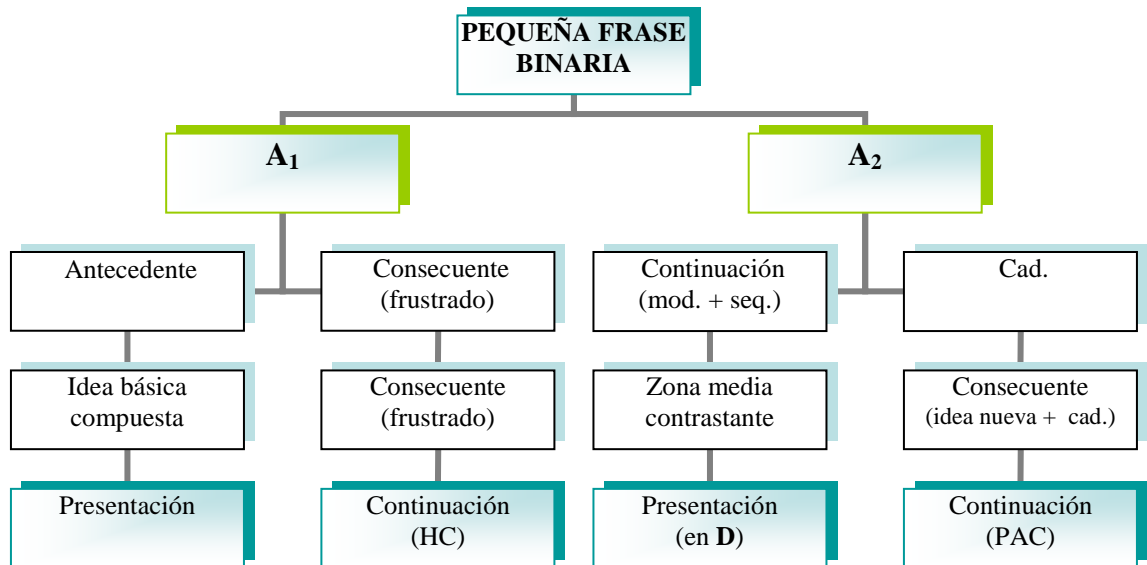
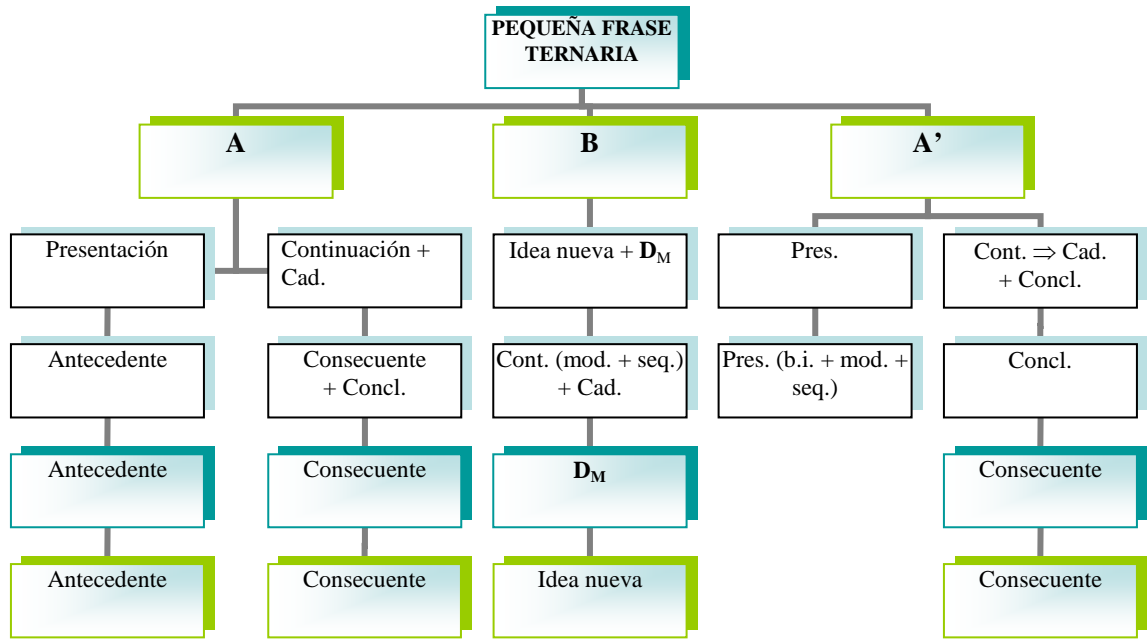
Sentencia	Híbrido 3	Híbrido 1	Híbrido 2	Híbrido 4	Período
Pres. + Cont.	C.b.i. + Cont.	Ant. + Cons.	Ant. + Cad.	C.b.i. + Cons.	Ant. + Cons.

Relación entre los híbridos y la sentencia y el período

TEMAS COMPUESTOS







El sistema armónico-funcional que propone Riemann y que luego será desarrollado, entre otros, por Wilhelm Maler y Diether de la Motte, se puede resumir en unos pocos principios que expongo a continuación, como aclaración de la terminología armónica propuesta. Estos principios no se encuentran, sin embargo, en los textos mencionados, sino que son en realidad el resultado de un proceso de fusión y revisión que he llevado a cabo a partir de estas teorías, con objeto de simplificar al máximo los conceptos armónicos dentro del ámbito del análisis. Este tipo de análisis armónico-funcional es aplicable a toda aquella música compuesta bajo el reinado de la tonalidad bimodal, es decir, desde el barroco medio y tardío hasta el final del siglo XIX, aunque de forma más puntual se encuentra también en algunas obras del siglo XX basadas en la tonalidad ampliada o extendida (en denominación de Schönberg).

1. La tonalidad es un sistema de jerarquías, en el que las relaciones funcionales giran en torno a un acorde de tónica y a los dos acordes que lo acompañan a distancia de 5ª superior e inferior, la dominante y la subdominante. Hay, por tanto, tres *funciones básicas* o *primarias* en la tonalidad: la **tónica**, la **dominante** y la **subdominante**, cuya presencia *temporal* en las obras tonales más clásicas es mucho mayor que la del resto de las funciones.¹⁴ Las tres pueden ser representadas por acordes mayores o menores. Los símbolos que las representan son letras que serán mayúsculas en el primer caso y minúsculas en el segundo: **T/t**, **D/d**, **S/s**.¹⁵ Si se disponen en el orden **S – T – D** ó **s – t – d** (ciclo de 5ª) hay un sonido común entre funciones adyacentes. En el análisis, la presencia de una sola letra indica, por tanto, una *función básica o primaria*.

2. Hay dos tipos de relación entre acordes que sirven para obtener los restantes grados de la tonalidad, las *funciones secundarias* o *derivadas*. La relación de **relativo** es aquella que se establece entre dos acordes con idéntica armadura, cuyas fundamentales están a distancia de 3ª menor y cuyos acordes comparten dos notas. En alemán se conoce como *parallell* (paralelos),¹⁶ y con el fin de mantener la simbología será esta letra (la *p*) la que aquí emplearemos. Es evidente que, partiendo de acordes mayores, los relativos son siempre menores y se encuentran una 3ª menor por debajo, y partiendo de acordes menores, los relativos resultan mayores y se encuentran una 3ª menor por encima. El modo del acorde resultante se obtiene de la segunda letra. El concepto más importante que se deduce de esta relación es que *cualquier acorde básico puede ser representado o sustituido por su relativo sin perder su capacidad funcional*, algo que

¹³ La presente terminología es una revisión de la propuesta por Diether de la Motte (1989), que a su vez deriva de Hugo Riemann y de Wilhelm Maler. En esta revisión he simplificado algunos símbolos y he añadido otros que permiten aclarar ciertas tonalizaciones, como luego se explicará.

¹⁴ La presencia *temporal* de estas funciones se puede medir perfectamente, con el fin de interpretar los datos obtenidos mediante las técnicas del análisis estadístico (v. Igoa 1986, 1989, 1998 y 1999).

¹⁵ Mientras que la **T/t** y la **S/s** mantienen su identidad funcional en ambos modos, la dominante sólo tiene capacidad *funcional* cuando el acorde está en modo mayor (**D**) y puede preceder adecuadamente a la **T/t**, puesto que la **d** es el resultado de utilizar el acorde tal y como se encuentra en las escalas menores, y al tratarse de un acorde en modo menor no tiene capacidad de servir de dominante *funcional* en la cadencia auténtica. Se trata, por tanto, de una dominante *natural*, utilizable en cualquier contexto menos el cadencial, y de la cual se pueden extraer los correspondientes acordes derivados (paralelo y contraacorde) que entonces conservarán la función de dicha dominante *natural* pero no cadencial.

¹⁶ Hepokoski & Darcy emplean el término *paralelo* para referirse a una tonalidad mayor y a la misma en modo menor, algo bastante inadecuado y confuso. Mantendré aquí el término *paralelo* para los acordes relativos, tal y como he explicado, y emplearé el término *homónimo* para el caso de idéntica tónica en modo mayor y en modo menor (*Do M* y *do m*), como parece lógico en español.

permite interpretar adecuadamente multitud de pasajes que mediante otros tipos de cifrado quedan sin explicación convincente, como veremos con frecuencia en estas páginas.¹⁷ En el análisis, la lectura de dos letras (“paralelo o relativo de la tónica”, por ejemplo) previene de la presencia de acordes derivados o secundarios (v. Fig. 0.1).

3. La otra *función secundaria* o *derivada* se obtiene de la relación opuesta a la anterior, siempre manteniendo dos sonidos comunes, aunque en este caso a distancia de 3ª mayor entre las fundamentales. No tiene tradición en la teoría musical hispana y su nombre es la traducción literal del alemán *gegenakkord*, **contraacorde** en español.¹⁸ También aquí los contraacordes derivados de acordes mayores resultan menores, pero ahora se encuentran una 3ª mayor por encima, y los contraacordes derivados de acordes menores resultan mayores y se encuentran una 3ª mayor por debajo. Los contraacordes y sus acordes básicos tienen también dos sonidos comunes entre ellos, aunque en este caso no hay una armadura común, sino una diferencia de una alteración arriba o abajo. El modo del acorde resultante se obtiene también aquí de la segunda letra del cifrado, y el mencionado concepto de *afinidad funcional* explicado para los relativos es igualmente aplicable, aunque con algunos matices que no viene al caso explicar aquí (v. Fig. 0.1).

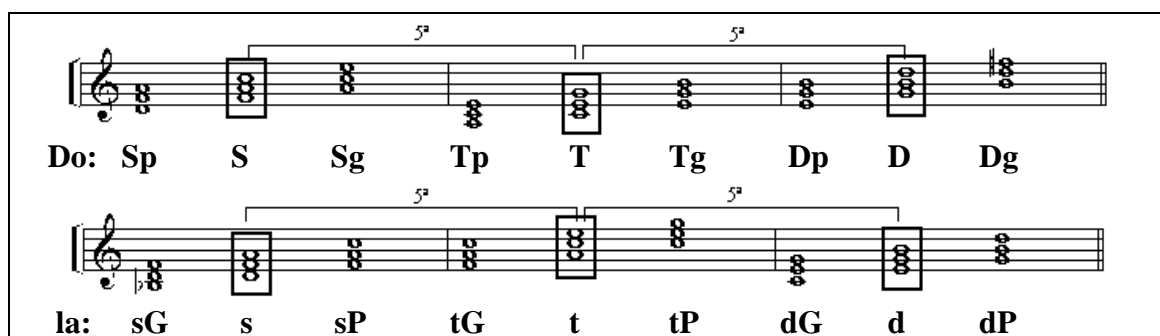


Fig. 0.1 Acordes básicos, acordes paralelos y contraacordes en una tonalidad mayor y en una tonalidad menor

La Fig. 0.1 muestra dos aparentes incoherencias en el sistema que es necesario aclarar. Por un lado, los relativos de las funciones básicas son siempre acordes pertenecientes a la tonalidad (grados propios según su armadura), pero dos de los contraacordes tienen alteraciones ajenas a la tonalidad original. En ningún caso se trata de derivados de la función **T/t**, sino que proceden de la **D** y de la **s**, y el hecho de que además sea la relación de contraacorde la causante de esta anomalía parece indicar una menor cercanía de esta función secundaria respecto a la función básica que la existente con el relativo. En todo caso, el principio que rige en la construcción de relativos y contraacordes exige que los acordes resultantes sean también estables, es decir, tengan la 5ª justa, lo que explica la necesidad de la alteración.¹⁹ Por otro lado, la denominación de algunos acordes con dos cifrados diferentes se explicará en el § 10.1.

¹⁷ Un ejemplo rápido de esta cuestión se puede ver en la llamada cadencia deceptiva o rota, cuyo análisis tradicional (V – VI) no nos proporciona más que dos números, mientras que si se interpreta como **D – Tp** queda clara la intención de cadenciar en una tónica que en el último momento es sustituida por un acorde derivado de la misma tónica y que, por tanto, mantiene una afinidad funcional con ella (algo físicamente evidente al compartir dos sonidos).

¹⁸ Grabner los denomina *contrarrelativos*.

¹⁹ Alguno se puede preguntar entonces cómo se cifraría el acorde conocido como VII grado en mayor o el II en modo menor (*si-re-fa* en ambos casos, sin alteraciones), pero eso es algo que será respondido un poco más adelante, a la luz de otros principios.

El contraacorde de la dominante en modo mayor (**Dg**) es una región tonal apenas utilizada, a diferencia de las restantes funciones secundarias, cuya presencia como objeto de tonalización es habitual –en mayor o menor medida– en cualquier tipo de música tonal.²⁰ En todo caso, es relevante el hecho de que la alteración empleada (el *fa* #) sea la más frecuente –estadísticamente hablando– en *Do mayor* (una alteración también empleada en la función ^D**D**, como luego veremos), lo que justifica en gran medida su presencia.

El contraacorde de la subdominante en modo menor (**sG**), sin embargo, ha sido un acorde muy favorecido por los compositores desde el siglo XVII, no en su estado fundamental, sino en lo que hoy se podría entender como su 1ª inversión, es decir, la famosa *sexta napolitana*.²¹ También aquí la alteración utilizada es la más frecuente –en el sentido de los bemoles– en la tonalidad de *la menor*, así como en *Do mayor*.²²

4. Numeración de los sonidos del acorde. El sistema armónico-funcional emplea los términos y números *fundamental* o 1ª, 3ª y 5ª para los tres sonidos que integran un acorde en estado fundamental, al igual que el cifrado tradicional. La gran diferencia se da en la consideración de las inversiones. En el cifrado tradicional la 1ª inversión implica una nueva numeración de los sonidos a partir del bajo (la 3ª del acorde), lo que convierte a la 5ª en 3ª y a la fundamental (1ª u 8ª) en 6ª, y la 2ª inversión (construida sobre la 5ª del acorde) convierte a la fundamental en 4ª y a la 3ª en 6ª, todo lo cual no hace más que crear una confusión innecesaria en la construcción de los acordes.²³ El sistema armónico-funcional, por el contrario, *mantiene la numeración de los sonidos en todas las posiciones del acorde*, como consecuencia de la aplicación de la idea de *función* también al papel de cada miembro del acorde, *función que no cambia con las inversiones* (la fundamental, 1ª u 8ª es siempre la fundamental, aunque no esté en el bajo, e incluso aunque no aparezca, y lo mismo ocurre con la 3ª y con la 5ª). De esta forma, en la 1ª inversión la 3ª del acorde está en el bajo, y arriba están la 5ª y la 8ª de la fundamental (y quizá la propia 3ª duplicada). En la 2ª inversión la 5ª está en el bajo, y arriba están la 8ª de la fundamental y la 3ª (y quizá la propia 5ª duplicada). Todo esto se refleja en el análisis armónico con un 3 ó un 5 en la parte inferior de la letra que representa al acorde en cuestión, lo que además evita memorizar combinaciones de números como $\frac{6}{3}$ o $\frac{6}{4}$ (y las que se emplean para las 7ª y 9ª, mucho más intrincadas).

Basta con aplicar la observación analítica para reconocer qué sonido está en el bajo (fundamental, 3ª o 5ª) y escribir el número correspondiente en la parte inferior de la letra del cifrado (Fig. 0.2).

²⁰ Dos ejemplos famosos en los que se emplea la **Dg** como tónica secundaria o de contraste son el *Te Deum* de Bruckner (cuyo majestuoso comienzo en *Do mayor* se ve pronto oscurecido por un cortante *si menor*) y el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* de R. Strauss, en el que esta oposición de tonalidades tiene un propósito simbólico (*Do mayor* para la naturaleza, *si menor* para el hombre).

²¹ Para ser exactos, la *sexta napolitana* ni es exclusiva de Nápoles (su uso se generalizó por toda Italia en el contexto expresivo de la ópera y el oratorio), ni es una inversión, como hoy podría parecer, de un supuesto acorde (precisamente el **sG**) que –curiosamente– nunca se usaba en su estado fundamental (por lo menos hasta el siglo XIX). El origen de este acorde quedará claro más adelante a la luz del principio que rige la construcción de la función subdominante.

²² Para la comprobación estadística de la presencia de las doce alturas en diferentes obras de la historia me remito a mis artículos sobre el *Grado de cromatismo* y sobre *Análisis estadístico* (Igoa 1986, 1989, 1998, 1999), donde se hallarán varios ejemplos que corroboran lo dicho.

²³ Esto es una herencia evidente del bajo continuo barroco, cuyo cifrado es muy efectivo a la hora de realizar acordes sobre bajos dados en el contexto de obras con continuo, pero cuya extrapolación a la enseñanza de la armonía (tanto en el ámbito de la realización de trabajos como en el propio análisis armónico) ha sido uno de los errores más flagrantes de la teoría armónica.

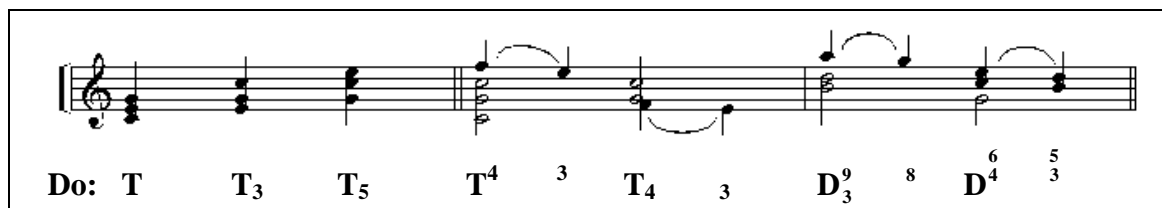


Fig. 0.2 Estado fundamental e inversiones. Movimiento de las voces.

5. Movimientos de las voces. A partir del concepto de *función invariable* recién explicado, es muy fácil representar el movimiento de las voces debido a las *notas de origen melódico*.²⁴ Se trata sencillamente de mantener en todo momento –en el estado fundamental y en las inversiones– la numeración constante de cada miembro del acorde, incluso en ausencia de la fundamental (se numera como si estuviera). En muchos casos el cifrado empleado aquí coincide con el cifrado tradicional (Fig. 0.2), como en el caso $T^4 3$, o en la doble apoyatura de 6ª y 4ª ($D^4 3$). Sin embargo, es en la apoyatura $T^4 3$ (donde el movimiento de las voces es el mismo que en $T^4 3$, salvo que se produce en el bajo) o en la apoyatura $D^9 8$ (que es considerada desde la fundamental real del acorde, el *sol* y no desde el bajo ocasional) donde es más evidente la coherencia que implica el mantenimiento de una numeración fija.

6. Las funciones cadenciales. La llamada *cadencia auténtica* es el mecanismo melódico, armónico y rítmico que se utiliza para confirmar periódicamente la tonalidad principal de una obra, para alcanzar una tonalidad secundaria o para desviarse a cualquiera de las posibles tonalizaciones que tienen lugar en su transcurso (Fig. 0.3). El destino final de una cadencia es un acorde con función de tónica en modo mayor o menor (T/t). La función que lo anuncia y prepara es un acorde de dominante, siempre en modo mayor (D). Los acordes más usuales que, a su vez, preceden a la D son: un acorde con función de subdominante (S/s) y/o un acorde con función de dominante de la dominante (pD). En muchos casos se utilizan ambos, la mayor parte de las veces en el orden $S/s \rightarrow ^pD \rightarrow D$, porque de esta forma el cromatismo implícito $\hat{4} - \hat{4}^\# - \hat{5}$ se realiza conforme al curso habitual. Sin embargo, no faltan ejemplos de lo contrario, es decir, $^pD \rightarrow S/s \rightarrow D$, donde el cromatismo se resuelve de forma irregular ($\hat{4}^\# - \hat{4}^\flat - \hat{5}$).

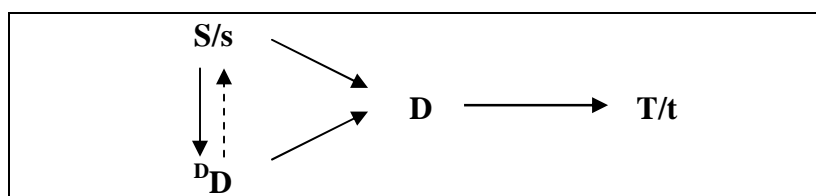


Fig. 0.3 La cadencia. Esquema de posibilidades

²⁴ Las mal llamadas *notas extrañas a la armonía*, que Schönberg, con toda la ironía del mundo, se asombraba de encontrar en los tratados de armonía (Schönberg 1974: 371).

Caplin corrobora este esquema definiendo tres *funciones fundamentales* para clasificar los acordes y armonías de una tonalidad: la función de tónica, la función de dominante y las funciones predominantes (1998: 23-24), que engloban nuestra **S/s** y la **^DD**, aunque en estas dos últimas se aprecia una cierta dispersión en las denominaciones debida a la concepción de los acordes a partir de los típicos grados del cifrado tradicional, algo que en el sistema armónico-funcional queda solventado por la consideración de los mismos como variantes de la función **S/s** o de la función **^DD**.

La función **T/t** es siempre un acorde tríada que sólo puede cambiar de modo. La función **S/s**, por su parte, puede ser representada por unos pocos acordes que pueden ser tríadas o cuatríadas, como veremos más adelante. Por su parte, hay dos funciones que presentan un evidente paralelismo entre ellas y que aconsejan su estudio conjunto. Se trata de la función **D** y de la función **^DD**, cuyas posibles variantes son múltiples y de muy diverso signo.

7. Las funciones de dominante. En este punto se van a estudiar las dos funciones con carácter de dominante utilizadas en la tonalidad tradicional, la *función de dominante* y la *función de dominante de la dominante*, puesto que la afinidad en su construcción aconseja considerarlas como funciones paralelas, aunque construidas sobre dos grados diferentes de la escala y con ubicaciones también diferentes en el proceso cadencial (la segunda antecede habitualmente a la primera).

La mejor forma de entender la *función de dominante* (**D**) es considerar que puede ser representada por una gran familia de acordes, una serie de variantes que tiene su origen en las combinaciones que se pueden formar a partir de los sonidos de un supuesto acorde quintíada formado por la fundamental (el V grado de la tonalidad), su 3ª, su 5ª, su 7ª y su 9ª. Las condiciones imprescindibles para que la función no pierda su identidad son las siguientes:

- La fundamental puede estar o no estar. En cualquier caso la numeración del resto de los sonidos permanecerá inalterable. La ausencia de la fundamental se indica con la letra atravesada por una barra en diagonal (***D***).
- La 3ª es siempre mayor (porque es una dominante funcional), y debe estar siempre presente.
- La 5ª puede ser justa, aumentada (<) o disminuida (>). No suele faltar, pero su ausencia no afecta a la función.
- La 7ª será siempre menor, y puede estar o no estar, aunque es mucho más frecuente su presencia que su ausencia.
- La 9ª puede ser mayor o menor. Cuando está se suele prescindir de la fundamental (y viceversa), aunque no faltan ejemplos de acordes de dominante quintíadas (con fundamental y con 9ª).²⁵

La utilización de estos cinco sonidos responde a tres posibilidades: su presencia o ausencia, el uso de su versión natural o alterada y su posición (estado fundamental o inversiones). Esto es la causa de la gran cantidad de variantes que pueden representar a la función de dominante. Sería posible establecer una línea para clasificar a los acordes según su *capacidad funcional*, que se podría definir como el grado de convicción que tiene un acorde para representar su función. En este sentido, el acorde más convincente

²⁵ El famoso “Rheingold! Rheingold!”, de la Escena 1ª de *Das Rheingold* de Richard Wagner.

(\mathbf{D}^7) se situaría en un extremo, mientras que el más débil funcionalmente ($\mathbf{D}_{5>}^7$) –que coincide prácticamente con una variante de la función subdominante, salvo por el uso de la sensible, imposible en esta función–, estaría en el otro. El resto de los acordes ocuparían los lugares intermedios según se ajusten a las citadas posibilidades: son más fuertes los acordes con fundamental que sin ella, los acordes con sonidos propios de la escala que con los alterados, y, por supuesto, es más fuerte el estado fundamental que las inversiones. En la Fig. 0.4 se pueden ver algunas variantes de la función dominante.

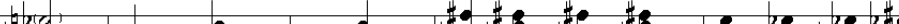
The figure shows a musical staff in G major with various chords. Below the staff, the following chord symbols are listed: **Do: D D⁷ D₃⁷ D₅⁷ D₇⁷ D_{5>}⁷ D₇^{5<} D⁷ D₅⁷ D⁹ D^{9>} D₃⁹ D₃^{9>} D₃^{5<} D_{5>}^{9>} D_{5>}⁹ D₇^{9>} D₇^{5<}**

Fig. 0.4 Origen y algunas variantes de los acordes con función de dominante

La observación esta figura permite responder alguna de las preguntas pendientes. Una de ellas es la denominación del conocido como acorde de VII grado. Este acorde se considera aquí como una \mathbf{D}^7 sin fundamental y por tanto incompleta (\mathbf{D}^7), más débil, pero cuyo destino sigue siendo la $\mathbf{T/t}$ y su función la de dominante.²⁶ Hay otros dos acordes cuya denominación en la armonía tradicional muestra sus debilidades y sus incoherencias: el acorde de 7ª de sensible y el acorde de 7ª disminuida. En primer lugar, ambos son acordes contruidos sobre la sensible (en ausencia de la fundamental), y la diferencia entre ellos, por tanto, es el tipo de 7ª, menor en el primer caso y disminuida en el segundo, medida a partir de dicha sensible. En segundo lugar, esta observación interválica pone el dedo en la llaga y hace evidente uno de los mayores defectos del cifrado tradicional, a saber, la denominación de algunos acordes a partir de sus intervalos característicos: acorde de 5ª disminuida, acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida, acordes de 6ª aumentada (que luego veremos), etc., mientras los restantes acordes se nombran a partir del grado correspondiente (I, II, V, ...), todo lo cual es una incoherencia manifiesta del sistema. En el sistema armónico-funcional las dos séptimas mencionadas se consideran como dominantes sin fundamental y con novena mayor en un caso ($\mathbf{D}_{3>}^9$) y con novena menor en el segundo ($\mathbf{D}_{3>}^9$).²⁷ Por último, como se puede ver, los sonidos del acorde mantienen su numeración en presencia o en ausencia de la fundamental, como ya se ha dicho.

²⁶ Este acorde se estudiaba en algunos libros de armonía como “acorde de 5ª disminuida”, con un cierto matiz peyorativo (quizá por su dudoso status y por los problemas interválicos que plantea), cuando es mucho más sencillo entenderlo como un acorde \mathbf{D}^7 sin fundamental.

²⁷ La Motte emplea para estos acordes un cifrado especial (1989: 287-288), anulando el de Maler, quien sin embargo los consideraba como dominantes incompletas y con 9ª, tal y como aquí hacemos. El argumento es que en los tiempos del Barroco y del Clasicismo dichos acordes se concebían así, como 7ª a partir de la sensible, lo cual, siendo quizá cierto, no tiene por qué impedirnos *interpretarlos* según la metodología de la armonía actual y unificarlos dentro de la gran familia de la dominante y de su función asociada, sin olvidar naturalmente las peculiaridades de cada una de sus variantes. De igual forma se aplican métodos de análisis schenkeriano a miles de obras tonales que no fueron concebidas pensando en la *Ursatz*, o se emplea la teoría de conjuntos para entender mejor la música de Varèse o Webern, quienes tampoco emplearon jamás dicha teoría para componer.



Do: D^bD D^bD^7 D^bD_3^7 D^bD_5^7 D^bD_7 $\text{D}^b\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}^b\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}^b\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}^b\text{D}_{5>}^7$ D^bD_3^9 $\text{D}^b\text{D}_3^{9>}$ $\text{D}^b\text{D}_3^{7>9}$ $\text{D}^b\text{D}_{5>}^7$

La función de D^{D} se construye, como se ha dicho, sobre el II grado de la escala,²⁸ tanto en modo mayor como en modo menor. En ambos casos, la 3ª del acorde es mayor, lo que implica el uso de una alteración ($\hat{4} \#$) que no está en la armadura, pero que es la más utilizada de las posibles alteraciones. No es necesario indicar esta alteración en el cifrado, ya que el uso de dos letras mayúsculas ya denota que se trata de una dominante de otra dominante ambas con 3ª mayor. En cuanto a las condiciones de los sonidos, la única diferencia es que en la función D^{D} no se usa la 5ª aumentada, sólo la justa y la disminuida. Precisamente el uso de la 5ª disminuida proporciona un grupo especial de acordes cuando dicho sonido se encuentra en el bajo, puesto que el intervalo que forma con la 3ª (que queda entonces por encima) es una 6ª aumentada (*la b – fa #*, que aparece en aquellos acordes con 5> en el bajo en la Fig. 0.5) que tiene una fuerte tendencia a resolver abriéndose en una octava dentro ya de la función dominante (D o $\text{D}^{\text{D}^{\text{D}}}$). La armonía tradicional suele estudiar estos cuatro acordes por separado, en capítulo aparte, sin integrarlos como variantes que son de la función D^{D} , e incluso otorgándoles nombres exóticos como 6ª aumentada alemana, francesa, italiana y hasta suiza. Es otro de los ejemplos en los que los acordes tienen una denominación puramente interválica, obviando lo más importante, que es su función. En el sistema armónico-funcional, sin embargo, estos acordes se consideran como variantes dentro de la función D^{D} , ciertamente muy peculiares, pero que comparten con otros muchos acordes la misma misión dentro del proceso cadencial, a saber, ejercer la función de acordes predominantes que conducen a la dominante.

²⁸ Dicho II grado puede estar en el acorde y puede faltar, pero en cualquier caso la numeración de los restantes sonidos se realiza como si estuviera, al igual que sucedía con los sonidos de la dominante.

presentan confusiones en el cifrado. Muchos autores los consideran como acordes de II grado en 1ª inversión, sin o con 7ª m (II^6 y II^5), lo cual plantea dos problemas. El primero es que se omite en la cadencia el enlace IV – V – I en el bajo, con diferencia el más utilizado y que en este caso no queda reflejado en el cifrado. El segundo conflicto se origina en la aparente contradicción que nace al cifrar los dos acordes como inversiones de supuestos estados fundamentales (II y II^7) que apenas se utilizan, algo que resta toda solidez a dicha derivación. Recordando siempre que esta es la otra posible *función predominante*, y que por tanto su misión es anteceder a la dominante (con o sin una $^{\text{D}}$ intermedia), es mucho más fácil clarificar el origen de los acordes.

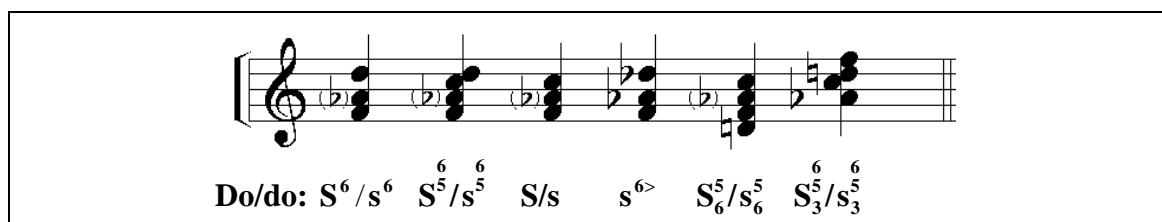


Fig. 0.6 Acordes más usuales de la función subdominante

La premisa esencial en el sistema armónico-funcional consiste en disociar en este caso la teoría armónica (construcción de los acordes por 3ª) de la práctica real en la composición, al tiempo que se mantiene como bajo cadencial por excelencia el citado movimiento IV – V – I. Para ello se considera que *el bajo de toda la familia de acordes con función subdominante es el IV grado* (en ambos modos) y que la 3ª (mayor o menor) es obligatoria. A partir de este *intervalo básico* se contemplan varias posibilidades (Fig. 0.6):

- añadir *sólo* la 6ª (quizá la más antigua): S^6/s^6 . Este acorde no se considera inversión del II grado, sino la posición normal del acorde;²⁹
- añadir la 5ª y la 6ª (la más utilizada durante el Barroco y el Clasicismo): S^5/s^5 . Por el mismo motivo, este acorde no se considera inversión del acorde II^7 , sino la posición habitual del mismo;³⁰
- añadir *sólo* la 5ª (poco frecuente, más típica de los siglos XIX y XX): S/s . Este acorde coincide, naturalmente, con la tríada definida anteriormente como una de las tres funciones básicas de la tonalidad;
- una variante de la s^6 , la $\text{s}^{6>}$, es decir, la subdominante menor sin 5ª y con sexta minorizada (el $\hat{2}_b$ de la tonalidad), que es mucho más conocida como *sexta*

²⁹ El análisis estadístico demuestra que a lo largo de la historia se ha utilizado infinitamente más el acorde S^6/s^6 que el II grado en estado fundamental en un contexto cadencial. La explicación es sencilla y de origen melódico: en DO/do, por ejemplo, el *re* (6ª de S^6) se mantiene sonando (convertido en 5ª de la D), para luego descender a la 8ª de la tónica, realizando así el movimiento melódico más frecuente en cualquier final de frase, sección, movimiento, etc.: $\hat{2} - \hat{2} - \hat{1}$ sobre $\text{S}^6/\text{s}^6 - \text{D}^7 - \text{T}/\text{t}$ (IV – V – I).

³⁰ Lo dicho para el acorde anterior es válido para éste en lo que concierne a su presencia histórica y al movimiento de las voces (aunque aquí aumentan las posibilidades). Este es el acorde que ya avanzó Rameau (1722: 64) como acorde de 6ª añadida al acorde perfecto mayor o menor (“Sixte ajoûtée à l’Accord Parfait”), aunque lo deriva desde el punto de vista teórico del acorde de II grado con 7ª y lo ubica funcionalmente como acorde preparatorio en la “cadencia irregular” (nuestra cadencia plagal: $\text{S}^5/\text{s}^5 \rightarrow \text{T}/\text{t}$). Sin embargo, en varios ejemplos posteriores también le otorga una función predominante.

napolitana, y que D. de la Motte cifra como s^n (en alusión a su presunto aunque no comprobado origen geográfico). De nuevo hay que recordar que este acorde no nació como inversión del $\flat II$ (sG), sino que se utilizó casi exclusivamente en la posición de 6ª durante casi dos siglos;³¹

- las posibles inversiones de estos acordes (en contextos cadenciales) se construyen a partir de las posiciones originales de los acordes.

9. La tonalización y la modulación. Tanto la *tonalización* como la *modulación* implican el uso de uno o más acordes que anuncian la nueva tónica, con el fin de introducir las alteraciones necesarias respecto a la tonalidad vigente y realizar procesos cadenciales con funciones tomadas de la futura tónica. Tanto dichos acordes como la nueva tónica se consideran como *acordes secundarios* y *tónica secundaria* respecto a la tonalidad en vigor si se trata de una *tonalización* –establecimiento temporal de una región tonal cualquiera de la escala (diatónica o alterada) como tónica momentánea. D. de la Motte propone el uso del paréntesis para indicar la presencia de dichos *acordes secundarios* (casi siempre la **D**, y antes de ella la **S/s** y la bD , con menor frecuencia) que anuncian la llegada de la *tónica secundaria*:³²

Do: T Tp D T ($s^6 D$) Sp

El problema es que no siempre los acordes secundarios aparecen antes que la tónica secundaria, sino que a veces lo hacen después, tras lo cual una confirmación más clara de la tónica secundaria cierra el proceso. Por eso creo conveniente añadir una flecha para dejar claro a qué región se refieren los acordes secundarios entre paréntesis:

Fa: T D₃ Tp ($^bD D$) → Dp la: t d₃ tP dP₃ ← ($^bD D^4$) → dP

Por otra parte, no siempre los acordes secundarios alcanzan el objetivo anunciado, ya que los compositores, conscientes del poder direccional de una *dominante secundaria*, utilizan esta expectativa frustrada como una forma de *implicación no realizada* que genera una indudable tensión.³³ No es fácil indicar en el análisis cuál era la tónica anunciada y cuál es realmente el acorde alcanzado. Mi solución consiste en abrir un segundo nivel en la línea de análisis para señalar mediante una flecha discontinua cuál *era* la tónica esperada, mientras que la línea principal muestra el acorde al que realmente se llega en su lugar. Un ejemplo bien conocido es el tema tipo coral que emplea Beethoven como S_I en su *Sonata n.º 21 op. 53 “Waldstein”* (I mov.), ubicado en *Mi mayor*, donde una dominante secundaria anuncia el VI grado (**Tp**) de la tonalidad (*do# menor*) como tónica secundaria, ya escuchada fugazmente en el compás anterior, aunque termina cayendo en el IV grado (**S**) mediante una cadencia rota:

³¹ Uno de los primeros ejemplos de uso del $\flat II$ (sG) en un contexto cadencial se encuentra en el *Preludio op. 24 n.º 20* en *do menor* de Chopin. En este caso la armonía del compás que cierra la 2ª frase empieza por tonalizar el propio sG como modelo de una pequeña progresión que después baja un tono para terminar en la tónica: (**D**) → $sG / D^7 - t$.

³² Los acordes entre paréntesis son los *acordes secundarios*, y la función insertada en el cuadro es la *tónica secundaria*.

³³ Sobre todo lo relativo al mecanismo psicológico de la *implicación-realización* y al concepto de *expectativa*, como derivados de la teoría de la información, véase Meyer (1956, 1967, 1978, 1989) y Bent (1990), entre otros.

S_1

La presentación de dos líneas de análisis es también muy útil para mostrar el momento crítico en el que la tónica principal de un movimiento con forma de sonata es abandonada (momentáneamente) en favor de la tónica subordinada al final de la transición, para dar paso al Grupo *S*, expuesto en esta última tonalidad, un ejemplo de *modulación* en sentido estricto (ya que la nueva tónica es mucho más duradera al estar asociada a un grupo temático completo, como mínimo). En estos casos es conveniente una doble línea de análisis que muestre la filiación funcional de los acordes responsables de la modulación vistos desde la tonalidad principal y al mismo tiempo desde la tonalidad subordinada. Una vez establecida con claridad esta última, se puede cerrar momentáneamente la tonalidad principal hasta su reaparición más adelante. En el ejemplo siguiente la Transición empieza con la tonicalización del **Tp** de la tonalidad principal, que es el **Sp** de la tonalidad subordinada,³⁴ para después realizar una progresión descendente que tonicaliza la **D** de la tonalidad principal, que es la propia tonalidad subordinada, cerrándose la Transición con una semicadencia en la dominante de la nueva tonalidad. El comienzo del Grupo *S* en esta nueva tonalidad confirma el proceso de modulación y permite cerrar por el momento la presencia de la tonalidad principal.

10. Ampliaciones del sistema. Algunas observaciones adicionales servirán para completar y obtener del sistema el máximo de sus posibilidades.

10.1. En la Fig. 0.1 se observa que hay algunos acordes que tienen dos posibles denominaciones, una como paralelo y otra como contraacorde.³⁵ La norma es elegir la primera de ellas, que es también la más cercana a la función original. Hay una excepción muy clara, y es la cadencia deceptiva (rota) en modo menor, en la cual es más

³⁴ Esta es una de las formas más típicas de alcanzar la nueva tonalidad, ya que se trata de convertir el relativo de la tonalidad principal en el II grado (relativo de la subdominante) de la tonalidad subordinada, lo que propicia un ciclo de quintas que prosigue con la llegada de la dominante y la caída en la nueva tónica (II – V – I).

³⁵ Es el caso del VI grado, que puede ser **Tp** y **Sg**, o el III grado, que puede ser **Dp** o **Tg**. D. de la Motte, en su Apéndice a la *Teoría general de la Música* de Hermann Grabner, dice lo siguiente sobre esta posible doble designación: “Sólo el toque de atención sobre esta posibilidad, muy finamente diferenciada, de designación evidencia la superioridad de la teoría funcional basada en los grados: sólo la designación funcional puede representar de una forma lógica el significado funcional de un acorde, que cambia según el contexto musical” (Grabner 2001: 320).

coherente denominar al VI grado **tG** (y no **sP**), con el fin de explicar la cadencia como un proceso parcialmente frustrado en el que, sin embargo, el acorde alcanzado mantiene parcialmente la función de tónica:

do: D tG

10.2. Algunos procesos armónicos, especialmente en el espacio del desarrollo, muestran a menudo la clara intención de culminar en una tónica determinada, y para ello se emplean acordes propios de dicha tonalidad y, sobre todo, funciones de tipo predominante y dominante, aunque al final no se llega a oír la tónica anunciada en estado fundamental, desviándose el curso armónico hacia otra tonalidad. La forma más visual de representar esta tónica *implicada pero no realizada* es insertarla dentro de unos corchetes. En este tipo de procesos y en muchos otros es frecuente el empleo de un tipo de armonía que parece estar bloqueada sobre la dominante (con una mayor o menor presencia de alguna pedal y frecuente alternancia del estado fundamental con la 4ª y 6ª). Es lo que Caplin denomina *standing on the dominant*,³⁶ y que aquí podemos traducir por *mantenimiento en la dominante* (dominante prolongada).

[T] [Sp]	Tónica principal o secundaria no alcanzada, aunque los restantes acordes del pasaje pertenecen claramente a dicha tonalidad (lo más habitual es el empleo de alguna función predominante y un mantenimiento sobre la dominante)
D_M	Mantenimiento en la D (<i>standing on the dominant</i>)

10.3. Hemos visto ya que las tres funciones básicas pueden estar en modo mayor (**T**, **S**, **D**) o menor (**t**, **s**, **d**), según el modo de la tonalidad a la que pertenezcan, aunque los *intercambios modales* son frecuentes ya entre las propias funciones básicas (la dominante funcional del modo menor es la **D** tomada del mayor, y en este modo es normal el uso de la **s** del modo menor, por ejemplo).

10.4. Los acordes derivados, por su parte, muestran en su formato inicial un modo opuesto al de la función básica de origen, es decir, tanto el paralelo como el contraacorde de una función básica en modo mayor resultan menores, y viceversa. De ahí que el símbolo contenga siempre una letra mayúscula y luego una minúscula o al revés (**Tp**, **sG**, etc.). No obstante, al igual que sucede con las funciones básicas, los intercambios modales y los cambios de modo son habituales también entre los acordes derivados ya desde el siglo XVIII (Bach, Haydn, Mozart, etc.). D. de la Motte ha ideado un sistema para ordenar el alejamiento gradual que se produce con el empleo de dichos procedimientos (1989: 155). Sin embargo, tanto la terminología empleada como la explicación del proceso resultan bastante confusos, por lo que prefiero ofrecer aquí mi revisión y adaptación de lo que podemos llamar *niveles de relación intermodal*, que se encuentran recogidos en la Fig. 0.7 para dos tonalidades homónimas, *DO mayor* y *do menor*. En todos los casos la función básica mantiene su modo, a pesar de las alteraciones que se observan en los acordes derivados.

- **Nivel I.** Acordes derivados propios de la tonalidad. Dos sonidos en común con la función básica, máxima cercanía. Este es el formato original que resulta de la derivación normal de paralelos y contraacordes respecto a su función básica, ya conocido por los principios 2 y 3 y por la Fig. 0.1.

³⁶ Caplin reduce el término a la continuación de una semicadencia, o a la sección contrastante que sigue a una cadencia auténtica perfecta en una *pequeña forma ternaria* (Caplin 1998: 257). Aquí ampliamos su uso a cualquier pasaje extenso sobre la dominante en cualquier contexto temático y funcional.

- **Nivel II.** Intercambio modal: los acordes derivados en la tonalidad mayor (Nivel I) se usan en la tonalidad menor (Nivel II) y los acordes derivados en la tonalidad menor (Nivel I) se usan en la tonalidad mayor (Nivel II).³⁷ Un sonido en común.
- **Nivel III.** Cambio de modo de los acordes derivados propios obtenidos en el Nivel I. Un sonido en común. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad mayor (Nivel I) cambian su modo de menor a mayor en el Nivel III. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad menor (Nivel I) cambian su modo de mayor a menor en el Nivel III.³⁸
- **Nivel IV.** Intercambio modal: los acordes derivados y mayorizados en la tonalidad mayor (Nivel III) se usan en la tonalidad menor (Nivel IV) y los acordes derivados y minorizados en la tonalidad menor (Nivel III) se usan en la tonalidad mayor (Nivel IV). Ningún sonido en común, máxima lejanía.

³⁷ En otras palabras, en *DO mayor* (Nivel II), respecto a la **T**, se usan el VI y el III de *do menor* (Nivel I), mientras que en *do menor* (Nivel II), respecto a la **t**, se usan el VI y el III de *DO mayor* (Nivel I), y lo mismo respecto a la **S/s** y a la **D/d**, y esto es lo que señalan las flechas de la figura.

³⁸ En *DO mayor*, por ejemplo, los derivados propios **Tp** y **Tg** cambian a modo mayor y se convierten en **TP** (paralelo mayorizado de la tónica mayor) y **TG** (contraacorde mayorizado de la tónica mayor), y de ahí la flecha que une el Nivel I con el Nivel III. En este nivel y en el siguiente aparecen por ello símbolos con dos letras mayúsculas o minúsculas.

Sistema armónico-funcional

Niveles de relación intermodal

The diagram illustrates three systems of intermodal relationships, each with four levels (I, II, III, IV). Each level consists of a musical staff and a set of functional labels. The systems are: Tonic (DO: Tp, T, Tg), Subdominant (DO: Sp, S, Sg), and Dominant (DO: Dp, D, Dg). The relationships are shown across four levels, with some relationships crossed out (e.g., DO: tG, do: Tp, DO: sg, do: SP, DO: dg, do: DP).

System	Level	DO	Functional Label	Relationship
Tonic (DO: Tp, T, Tg)	I	DO: Tp	T	Tg
	II	DO: tG	T	tP
	III	DO: TP	T	TG
	IV	DO: tg	T	tp
	I	DO: tG	t	tP
	II	DO: Tp	t	Tg
	III	DO: tg	t	tp
	IV	DO: TP	t	TG
	I	DO: tG	tG	tP
	II	DO: Tp	tG	Tg
	III	DO: tg	tG	tp
	IV	DO: TP	tG	TG
Subdominant (DO: Sp, S, Sg)	I	DO: Sp	S	Sg
	II	DO: sG	S	sP
	III	DO: SP	S	SG
	IV	DO: sg	S	sp
	I	DO: sG	s	sP
	II	DO: Sp	s	Sg
	III	DO: sg	s	sp
	IV	DO: SP	s	SG
	I	DO: sG	sG	sP
	II	DO: Sp	sG	Sg
	III	DO: sg	sG	sp
	IV	DO: SP	sG	SG
Dominant (DO: Dp, D, Dg)	I	DO: Dp	D	Dg
	II	DO: dG	D	dP
	III	DO: DP	D	Dg
	IV	DO: dg	D	dp
	I	DO: dG	d	dP
	II	DO: Dp	d	Dg
	III	DO: dg	d	dp
	IV	DO: DP	d	DG
	I	DO: dG	dG	dP
	II	DO: Dp	dG	Dg
	III	DO: dg	dG	dp
	IV	DO: DP	dG	DG

Fig. 0.7 Niveles de relación intermodal: función de tónica, subdominante y dominante
 Revisión de la terminología y elaboración del esquema: Enrique Igoa, a partir de la *Armonía* de D. de la Motte (1989: 155)

CAPÍTULO 1

NOTICIA BIOGRÁFICA

1. NOTICIA BIOGRÁFICA¹

1.1. Formación musical en Montserrat y en Madrid. Primeros cargos

Fray Antonio Soler Ramos nació en Olot (Gerona) en 1729, a finales de noviembre o comienzos de diciembre. El bautizo se celebró el día 3 de diciembre en la iglesia de Sant Esteve de Olot, y se le impusieron los nombres de “Antoni, Fran^{co}, Xavier, Joseph”, tal y como figura en la partida de bautismo. Su padre, Marcos Mateo Pedro Soler, era natural de Porrera (Tarragona) y pertenecía a la banda musical del Regimiento de Numancia. Su madre, María Teresa Ramos, procedía de Daroca (Zaragoza) y en su familia había varios sacerdotes.

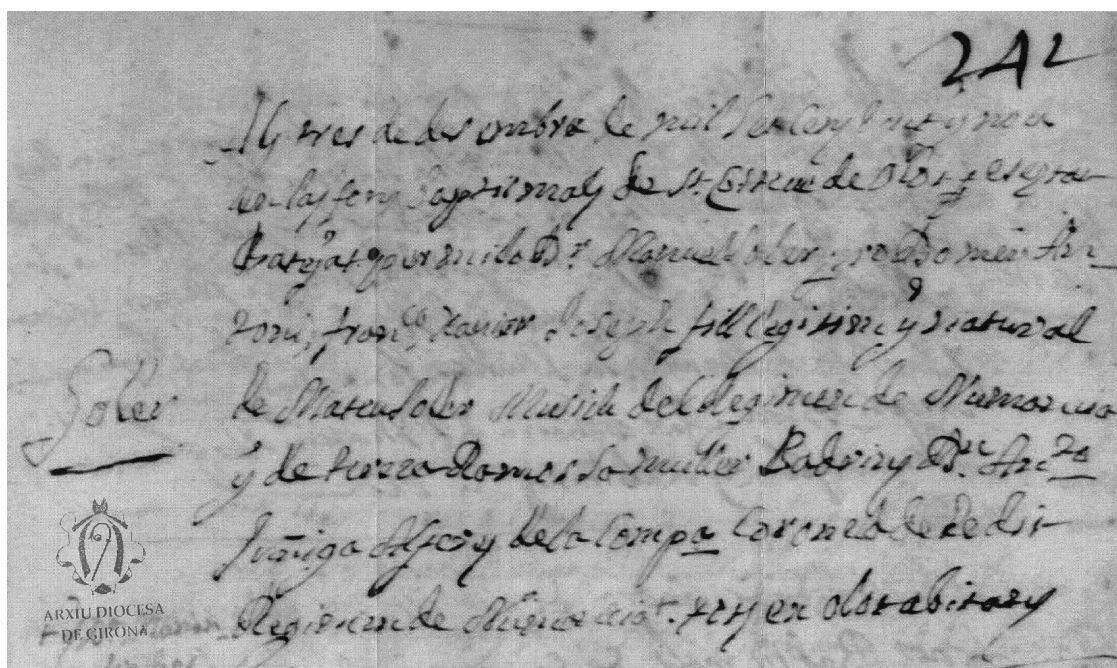


Fig. 1.1 Partida de bautismo de **Antonio Soler**. Procedencia: ADG, Arxius parroquials dipositats de Sant Esteve d'Olot, B 11, p. 242r. Agradezco la cortesía del envío a Albert Serrat

En el año 1736, sin haber cumplido los siete años, ingresó en la Escolanía de Montserrat, probablemente tras superar algún tipo de prueba, requisito ya habitual entonces para la admisión. Es bastante posible que el niño tuviera una voz bien dotada y

¹ Para la elaboración de esta noticia biográfica –cuyo objetivo no es más que recordar los hechos esenciales de su trayectoria vital y su ubicación geográfica, histórica y artística– he partido del estudio que realiza Samuel Rubio en su obra titulada *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Sus páginas iniciales ofrecen una documentada biografía del compositor, basada en la nota necrológica (las *Memorias sepulcrales*) escrita a raíz de su fallecimiento por un monje anónimo. La biografía de Rubio en este catálogo reproduce –como él mismo recuerda– la escrita años atrás (Rubio 1964), “porque nada nuevo hemos encontrado que añadir, a pesar de las continuadas búsquedas” (Rubio 1980a: 8). Sin embargo, tras la muerte de Samuel Rubio se han realizado nuevas investigaciones, publicadas en artículos y libros, que han permitido obtener una visión más profunda, completa y exacta de Antonio Soler que la difundida hasta ahora. Me refiero especialmente a los estudios de Francisco Javier Campos, George Truett Hollis, Juan Martínez Cuesta, Beryl Kenyon, Miguel Querol y José Sierra, cuyas aportaciones han proporcionado una imagen del monje jerónimo más humana y terrenal que la hasta ahora difundida, al tiempo que han contribuido a clarificar la naturaleza y la duración de su relación con la familia real.

una incipiente preparación musical aprendida de su padre.² En aquellos años era maestro de capilla el padre Benet Esteve (en concreto en el período 1734 a 1759) y organista el padre Benet Valls, siendo ambos responsables de los estudios de Soler (solfeo, órgano y más tarde composición, además de instrumentos varios). Querol nos aporta más datos sobre este período (1986: 163), al recordar que, efectivamente, su maestro principal es Benet Esteve, y que tiene como condiscípulos a Felip Jaume Andreu (1727-1770) y a Benet Juliá (1727-1787), futuro compositor.³ Además de esto, pudo conocer Soler las obras de los principales autores de los siglos XVII y XVIII (Juan de Cabanilles, fray Miguel López o José Elías), y él mismo dejó constancia en la *Satisfacción a los reparos hechos por don Antonio Roel del Río a la Llave de la modulación* (la primera de las respuestas que tuvo que escribir Soler ante las críticas que recibió su tratado, que data de 1765) de este conocimiento: “[...] pues siendo yo de trece o quatorce años de edad (escolán en Montserrat desde los seis años) tengo muy presentes que aprendí veinte y cuatro obras de órgano del señor maestro don Joseph Elías [...]” (Llorens 1985: 25).

Explica Querol que Soler vivió en Montserrat desde 1735 hasta 1745, es decir, hasta los dieciseis años, edad tope para permanecer en la Escolanía según el reglamento que estaba vigente entonces. Esto le permitió terminar con un profundo conocimiento de la armonía, el contrapunto y la composición, así como de la técnica de algunos instrumentos, entre ellos el clave y el órgano. “Por todo ello, cuando el adolescente Antonio Soler termina su permanencia en la Escolanía salió tan adelantado que hizo oposición en dos catedrales al magisterio de capilla y ganó la plaza de Lérida [la otra era la Seo de Urgel]” (Querol 1986: 162-163). Sin embargo, Rubio afirma lo contrario, esto es, que en dichas oposiciones⁴ consiguió la plaza de la Seo de Urgel, puesto que –salvo una partitura– no queda ningún rastro de su presencia en Lérida, y al tiempo se decide por el estado sacerdotal.⁵ También Querol se replantea su anterior afirmación con una nueva propuesta:

² Sobre este particular hizo después Miguel Querol las siguientes observaciones: “Dado que la condición, *sine qua non*, para ser admitido en la Escolanía de Montserrat era el tener buena voz y teniendo en cuenta que a los seis años un niño no posee todavía una hermosa voz, cabe la hipótesis de que los padres de nuestro músico hubiesen ofrecido o donado su hijo a la Virgen como “oblato”, o bien que a su edad, excepcionalmente, tuviese ya tan buena voz o hubiese manifestado unas condiciones y talento para la música tan extraordinarios que llamaban la atención en tan temprana edad” (Querol 1986: 162).

³ No es necesario recordar la importancia de Montserrat como centro de formación de una importante nómina de compositores que luego se repartieron por toda la península. Querol (1986: 163) enumera algunos nombres como los de José Martí, introductor en el monasterio del estilo italiano tal y como se practicaba en la Corte de Madrid, o los de los compositores y maestros de capilla Anselmo Viola (1738-1798), sobre el que luego volveremos, y Narciso Casanovas (1747-1791). También recuerda Querol –al hilo del supuesto magisterio de Scarlatti sobre Soler– que “en su música religiosa Soler nada en absoluto tiene que ver con la música de Scarlatti; en cambio, dentro la corriente universal italiana de su época, presenta un sello y espíritu inconfundible propio y común a todos los compositores mencionados de la escuela de Montserrat” (Querol 1986: 163). La existencia de este sello es, sin embargo, bastante dudosa.

⁴ La fecha de las oposiciones no se puede saber con certeza, pero por la presencia del obispo don Sebastián de Victoria (cuyo nombramiento está fechado) en una de ellas, es seguro que no fue antes de 1744, y seguramente tampoco antes de 1746, cuando todavía debía estar en Montserrat (quizá a modo de prórroga de su período de estudios), como se deduce de la necrológica que él mismo escribió para fray Pedro Serra y en la que menciona los años en la Escolanía (Rubio 1980a: 18).

⁵ Rubio se basa en la *Historia de la música* de Juan Mujal Elías para afirmar que Soler no estuvo nunca en Lérida (1980a: 12), como también certifica Sierra citando el texto de Mujal (1982: 370). No obstante, la nota necrológica afirma que obtuvo el magisterio de Lérida, y José Sierra ha demostrado después que Soler estuvo en dicha ciudad, aunque sólo fuera por un breve tiempo, como se deduce por la existencia de una partitura en cuya portada consta “Echo en Lérida” (Hecho en Lérida), fechada en 1751, que bien pudo ser el ejercicio presentado para la oposición (Sierra 1982: 369-371).

Así pues, podemos pensar la hipótesis de que Soler, una vez ganadas las oposiciones al magisterio de Lérida, renunció al mismo, pasando a Madrid, donde permanecería hasta que entró en El Escorial. Esta hipótesis explicaría satisfactoriamente que el Padre Soler hubiese tenido tiempo y ocasión de ser discípulo de Nebra y aún un poco de Scarlatti, ya que desde que Soler sale de la Escolanía de Montserrat hasta que entra en El Escorial transcurren cerca de ocho años, de los cuales nada sabemos respecto a la vida del Padre Soler (Querol 1986: 166).

Una vez recibidas las órdenes menores, el mencionado obispo don Sebastián de Victoria le concede el subdiaconado en 1752, al tiempo que le interroga sobre algún experto en órgano que quisiera ingresar en la orden jerónima. El propio Soler se ofrece como candidato: “respondió que allí estaba él, que desde luego quería tomar el santo hábito y retirarse del mundo” (Rubio 1980a: 12, citando las *Memorias sepulcrales*).

Renuncia por tanto al magisterio de capilla (si es que no lo había hecho 6 u 8 años antes) y se encamina al monasterio del Escorial, donde es admitido al noviciado tras comprobar su genealogía y limpieza de sangre, y en vista de sus conocimientos del latín y de sus habilidades en el órgano y la composición. Toma el hábito el día 25 de septiembre de 1752 y tras un año de noviciado profesa el 29 de septiembre de 1753, ocasión para la cual compuso el *Veni creator* a 8 voces y violines R.10.⁶ En estos años era maestro de capilla el padre Gabriel de Moratilla (desde 1743 hasta 1757) y organista el padre Vicente Julián. Se desconoce la fecha de su ordenación como diácono y como sacerdote, aunque la primera pudo ocurrir antes de 1757 y la segunda también en ese año o –según las últimas averiguaciones– en 1758, pues en este momento (con posterioridad al 25 de septiembre de 1758, para ser exactos) sucedió al padre Moratilla como responsable máximo de la música en el monasterio, ya que este cargo estaba reservado a religiosos sacerdotes.⁷

Este período comprendido entre los años de 1752 y 1758 constituye otra de las etapas oscuras en la vida de Soler, el que ha generado, sin duda, una mayor controversia en torno a la manida afirmación que supone a Soler alumno de Scarlatti. Los datos que tenemos permiten formarse una idea sólo incompleta de lo sucedido durante aquellos años. Por ejemplo, parece seguro que fue alumno de José de Nebra,⁸ porque este compositor así lo hace constar en su censura a *La llave de la modulación*: “y aunque el amor de haber sido su Maestro algún tiempo, pudiera oponerse a la rectitud del Censor, el mérito de Alumno (a quien confieso el exceso) no necesita implorar la gracia, sino que le hagan justicia” (Soler 1762). Lo que no queda claro es cuánto tiempo, en qué período y dónde tuvo lugar este aprendizaje. Tanto Rubio como Querol coinciden en que Soler pudo haber estado en Madrid –de forma eventual o constante– durante un período que el primero sitúa entre 1752 y 1758,⁹ mientras que el segundo lo ubica entre

⁶ Las referencias al catálogo de Samuel Rubio se especifican con la letra R seguida del número asignado a la obra en cuestión. En el caso de las sonatas se usará también el número específico de sonata.

⁷ Algunos de estos datos son fruto de la reciente revisión llevada a cabo por George Truett Hollis en su trabajo titulado “«El diablo vestido de fraile»: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler” (publicado en Boyd y Carreras 2000: 219-233 y en Sierra 2004: 219-225). Según Hollis, Soler recibió desde 1754 una pensión anual del monasterio de cien ducados por su padre, músico militar retirado. Por otra parte, Hollis afirma que Soler se convirtió en maestro de capilla en fecha posterior al 25 de septiembre de 1758. Sierra recuerda, además, que no era necesario ser sacerdote para este cargo.

⁸ José Melchor Baltasar Nebra Blasco (1702-1768) fue organista de las Descalzas Reales, pasando después a ocupar el puesto de organista en la Real Capilla, donde terminó siendo vicemaestro de capilla (el maestro de capilla era Francisco Courcelle) y acometiendo una reforma modélica de dicha capilla. Su influencia fue muy grande en la música española de la primera mitad del siglo XVIII, y su producción religiosa de una gran altura, aunque no hay que olvidar su importante aportación a la música teatral.

⁹ “Pero es asimismo posible, y para nosotros cierto, que a poco de profesar fue enviado a Madrid con el fin de completar y perfeccionar su educación musical. Con frecuencia recurría la comunidad a este medio

1744 ó 1746 y 1752, como vimos antes (Querol 1986: 166), lo que deja abiertas las tres preguntas formuladas.

Respecto al aprendizaje con Domenico Scarlatti,¹⁰ el punto de partida es la nota escrita por lord Fitzwilliam en las *XXVII Sonatas para clave* que Soler le entregó en 1772, que termina con la frase “el padre Soler había tomado lecciones de Scarlatti” (v. Fuentes). El propio Antonio Soler lo confirma en su primera carta al padre Martini, que data de 1765, y en la que se presenta como “scolare dil Sr. Scarlatti” (Kastner 1957: 237). Opina Rubio que, si bien parece lógico pensar que estas clases tuvieron lugar en el Escorial, ya que la familia real pasaba allí algunos meses del otoño, llevándose consigo a muchos de los músicos vinculados a la Corte (entre ellos Nebra y Scarlatti), también es cierto que Soler tuvo que estar en Madrid durante algún tiempo, algo que se deduce de sus escritos y de su conocimiento de la música de los otros compositores que censuraron su *Llave* (Francisco Courcelle o Francesco Corselli, José Mir, Antonio Ripa y Nicolás Conforto), no todos los cuales se desplazaban con la familia real. Otro hecho parece confirmar la (prolongada) estancia de Soler en Madrid, “la ausencia de su nombre en el *Libro en que están los ordenados «in sacris»*; dando base para suponer que su ordenación, tanto de diácono como de sacerdote [ca. 1757-58], se verificó en Madrid coincidiendo con su estancia en la capital por razón de estudios musicales” (Rubio 1980a: 21).

La opinión de Querol es, sin embargo, muy diferente (1986: 164). Empieza por recordar que durante el año de noviciado de Soler en El Escorial (septiembre de 1752 a septiembre de 1753), dadas las condiciones de retiro y aislamiento inherentes a esta etapa en un monasterio, habría que descartar cualquier contacto con Scarlatti o con cualquier otro maestro. Por otro lado, en el tiempo que le quedaba de vida a Scarlatti a partir de 1753 (murió en 1757), y habida cuenta de su edad (considerada en aquella época), no ve Querol muy posible que le quedaran ganas de dar clases a nadie, y como mucho considera posible que le ofreciera algunos consejos sobre la técnica o el estilo relativos al clave, instrumento del que fue consumado maestro. Otro factor en contra serían las obligaciones de Soler en El Escorial, que le dejarían poco tiempo para un aprendizaje prolongado durante esos años. Distinto sería suponer, siguiendo la hipótesis de Querol, que Soler acudió a estas clases entre los años de 1746 y 1752, si efectivamente hubiera renunciado al magisterio de capilla y se hubiese encaminado a Madrid para estudiar en esta ciudad, con lo cual las clases –tanto con Nebra como con Scarlatti– habrían tenido lugar mucho antes.

En todo caso, sobre la supuesta relación maestro-discípulo entre Scarlatti y Soler planea además una pregunta que aparentemente no se ha contemplado todavía con la suficiente claridad en relación con el repertorio de las sonatas: ¿para qué podía querer un maestro de capilla de una catedral, y luego organista de un monasterio perfeccionar no ya su dominio del clave (que sí tenía alguna función litúrgica y pedagógica dentro de la comunidad religiosa), sino su maestría en la composición de sonatas, un género aparentemente ajeno a cualquier utilidad litúrgica o religiosa, mucho antes de ser

cuando se trataba de dar a los futuros organistas y maestros de capilla la formación que ambos cargos exigían en este centro” (Rubio 1980a: 21).

¹⁰ Domenico Scarlatti (1685-1757), hijo de Alessandro Scarlatti, nació en Nápoles, y tras permanecer unos años en Florencia (1705-1709) y Roma (1709-1719), se estableció en Lisboa como profesor de música de María Bárbara, hija de Juan V de Portugal. Cuando María Bárbara se casó con el futuro Fernando VI, Scarlatti viajó con el matrimonio a Madrid, donde pasaría el resto de su vida. Autor de música operística y religiosa, su fama se debe sin embargo a sus extraordinarias dotes como clavecinista y a sus más de 500 sonatas, ubicadas en torno a la frontera entre el barroco y el clasicismo. Para Newman se trata de un “genio altamente individual del teclado”, al estilo de Chopin, y en esto radica su importancia dentro de la historia de la música (Newman 1983a: 273).

requeridos sus servicios como maestro por parte de la nobleza y de la realeza? ¿No serían suficientes sus obligaciones como religioso, sus labores musicales como organista y sus tareas como compositor de obras para la liturgia como para emplear el poco tiempo sobrante en trabajar el género de la sonata si no fuera por una razón de orden pedagógico, en una época en la que casi toda la música que se creaba tenía un destino funcional (liturgia, *academias* en palacios y casas nobiliarias, enseñanza)? Fue en torno a 1760 cuando Soler estableció contacto con el Duque de Medina Sidonia, como veremos, y cinco años más tarde –en 1765– se le encomienda por primera vez la educación musical de un discípulo, pero no fue, como se ha dicho hasta ahora, el Infante don Gabriel su primer alumno, sino Pedro de Santamant, un joven catalán protegido del citado Duque.

No obstante, la respuesta a esta aparente paradoja es más fácil de lo que parece. En efecto, basta recordar la historia de la música hispana para tecla para entender la evolución que desde el *tiento* del siglo XVII (llamado muchas veces *canción* y también *intento* en el siglo XVIII) –pasando por las novedades propuestas por autores como el mencionado José Elías, por la *tocata* o por la *suite*– lleva hasta la imposición de la *sonata* (obra en gran medida de Vicente Rodríguez Monllor) como forma privilegiada tanto en el órgano como en el clave, sin olvidar la existencia de otros géneros como los versos, diferencias, glosas, fabordones, danzas diversas, etc. Dado que la función del *tiento* estaba en estrecha relación con su utilización en ciertos momentos del servicio litúrgico (al igual que géneros análogos como el *ricercar* o la fantasía), es factible pensar que su sucesora –la *sonata*– mantiene dicha función básica, sin olvidar otras posibles utilidades, especialmente la relacionada con la formación de los futuros teclistas, algo evidente en el hecho de que ya algunas colecciones de *tientos* estaban ordenadas según su dificultad. No en vano denominaba Scarlatti a sus sonatas con el apelativo de *Essercizi*, a lo que hay que añadir que una de las misiones de los maestros de capilla de la corte o de la iglesia era la formación de sus propios músicos, tanto cantores como instrumentistas. Dicho de otra forma, la capilla musical era la única vía de acceso para la enseñanza musical en el siglo XVIII,¹¹ lo que explica –entre otras cosas– la existencia de numerosas sonatas (sueltas o en colecciones) debidas a organistas y maestros de capilla, estuvieran o no relacionados con la realeza o la nobleza. Las sonatas de autores como Vicente Rodríguez Monllor, José Moreno y Polo, Joaquín de Oxinaga, Félix Máximo López, José Lidón, Felipe Rodríguez, Freixanet, Anselmo Viola, Narcís Casanovas, Josep Gallés, Francesc Mariner, Carlos Baguer, Manuel Narro, Rafael Anglés, José de Larrañaga, Julián Prieto, Manuel Blasco de Nebra, Joaquín Montero, Joaquín Tadeo Murguía o José Ferrer son una buena muestra de ello.

Hay otra finalidad de la sonata (y de otros géneros y formas) que ha sido sólo apenas mencionada en algún estudio, y es la de servir como demostración del dominio de los géneros y formas propios del teclado. Valga como ejemplo la colección de *Obras para clavicordio y pianoforte* que Sebastián de Albero dedicó al rey Fernando VI, experto clavecinista, para que éste “tenga a bien admitirlo bajo su protección, a fin de que en los cortos ratos que Vuestra Majestad concede a su diversión, sea el premio de mi débil trabajo el regio examen [...]” (Baciero 1979 II: VII). Cada una de tales obras está constituida por tres piezas, *Recercata*, *Fuga* y *Sonata*, con las que Albero quiere mostrar al rey su conocimiento de las formas antiguas, del contrapunto y de la forma “moderna” de su época, respectivamente. También Soler pudo tener una motivación semejante cuando en 1761 viaja a Montserrat para entregar a su antiguo maestro un libro de sonatas que ha compuesto, como veremos más adelante.

¹¹ Sólo la nobleza o la realeza podían permitirse el lujo de tener un maestro privado, la compra de un instrumento o el mantenimiento de un grupo más o menos grande de instrumentistas.

En definitiva, no queda claro el sentido que tiene la palabra “scolare” en boca de Soler al referirse a Scarlatti, ni tampoco si las lecciones que tomó del italiano fueron esporádicas o más continuas, pero lo que parece evidente (y es algo que habrá que dilucidar detenidamente tras el análisis de las sonatas de Soler) es que el maestro de Olot se considera de alguna forma deudor de Scarlatti, tanto en el aspecto puramente instrumental como en todo lo relativo al género de la sonata (con esta denominación o con cualquier otra), en un sentido quizá más honorífico que real,¹² aunque la fuerte personalidad de Soler será suficiente para ir más allá que su maestro y crear una tipología y un estilo propios en el mundo de la sonata, en plena transición del período preclásico al clasicismo como tal. Mucho más sentido tendría el aprendizaje directo con Nebra, claramente dirigido al cultivo de todos los géneros y formas propios de su cometido como maestro de capilla de un monasterio, labor que desempeñó durante toda su vida y gracias a la cual nos dejó –como veremos en la siguiente sección– una abundante y todavía muy poco conocida obra vocal de variado carácter y una producción específicamente organística de la cual nos ha quedado –según todos los indicios– sólo una pequeña parte.

1.2. Maestro de capilla del Escorial. Escritos teóricos y composiciones

Una vez terminados sus estudios musicales y su formación religiosa hasta alcanzar el sacerdocio, Soler se consagra en 1758 al magisterio de la capilla del Escorial, así como a sus abundantes deberes como religioso, todo lo cual no le impidió mantener un asombroso ritmo de creación musical, tanto en el terreno de la música vocal como en la música instrumental.¹³ Por si fuera poco, en la siguiente década empezaron a salir de su pluma algunos escritos teóricos, el más importante de los cuales es la *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, publicado en Madrid en 1762,¹⁴ que produjo la segunda controversia notoria del siglo XVIII español tras la provocada por la *Missa scala aretina* de Francisco Valls, aunque su repercusión fue mucho menor.¹⁵ La primera crítica llegó en 1764 de parte del maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo, Antonio Roel del Río.¹⁶ La réplica a estos reparos no se hizo

¹² A la luz de lo dicho hasta ahora, cabe pensar que sencillamente Soler se limitó a estudiar las sonatas de Scarlatti que pudo encontrar en palacio cuando se planteó empezar a componer sonatas, y de ahí la referencia –no directa, sino a modo de seguidor de una escuela– a Scarlatti como ineludible referencia.

¹³ Aunque está fuera del alcance de este estudio, es importante recordar aquí que su producción vocal asciende a 335 títulos según el catálogo de Rubio, entre los que se incluyen obras tanto religiosas como profanas, en su mayor parte con acompañamiento instrumental. Entre ellas se cuentan varias misas (algunas de difuntos), varias versiones del Beatus vir, Benedicamus Domino, Lamentaciones, Magníficat o Miserere y decenas de motetes sobre otros textos latinos, y en castellano unos 120 villancicos para cuatro o más voces e instrumentos, además de autos, comedias, entremeses, loas y sainetes.

¹⁴ El título completo es: *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música, en que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Theórica y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus Resoluciones*. Madrid: Joachin Ibarra, 1762.

¹⁵ Como bien dice Antonio Gallego, “la importancia histórica del tratado sobre la modulación [...] es mucho mayor que la excusa un tanto pueril que él mismo aduce, excusa que, sin embargo, nos ilustra sobre esas funciones «no escritas» del organista y sobre uno de esos ocultos resortes en que el buen gusto del fin de siglo se asentaba: se podía modular, o cambiar de tono, a discreción, pero volviendo siempre al tono de partida y ello, por muy remoto que se encuentre el modulante, con ligereza y suavidad” (Gallego 1988: 149-150). Tendremos ocasión de rescatar las teorías relativas a la “modulación agitada”, es decir, a la modulación rápida o súbita, en los apartados que relacionan sus prácticas modulatorias con la forma.

¹⁶ *Reparos músicos, precisos a la Llave de la Modulación, E. del P. Fr. Antonio Soler, Maestro de Capilla en el Real Monasterio del Escorial*. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, 1764.

esperar, y gracias a ella averiguamos –además de su conocimiento de la obra de José Elías, por ejemplo– otros datos muy importantes acerca de su producción de sonatas, como luego veremos.¹⁷ El segundo ataque se produjo el mismo año de 1765, de forma un tanto anónima, ya que el nombre de Gregorio Díaz figura como transcriptor de la conversación entre Amphión y Orpheo que contiene la crítica.¹⁸ La respuesta de Soler data del año siguiente, y está dirigida a su vez a un amigo imaginario o real.¹⁹ No faltará una tercera crítica, dirigida aparentemente a defender un breve escrito anterior titulado *Laberinto de laberintos*, que Soler había criticado duramente en su *Llave*. Su autor fue el maestro de capilla de la iglesia de Figueras, Juan Bautista Bruguera y Morreras, y data también de 1766.²⁰ No fue necesario que Soler se defendiera esta vez, ya que de ello se encargó José Vila en el mismo año, al entrar en el debate convocado por José Bruguera, quien en vez de ganar un aliado para su causa se agenció un defensor de Soler.²¹

En 1765 inició además una correspondencia epistolar con el eminente P. Martini de Bolonia a raíz de haber leído la primera parte de la *Historia de la música* del religioso italiano.²² Las siete cartas conservadas han sido recogidas por Kastner en un artículo ya mencionado (Kastner 1957), y en ellas le da cuenta de su “aprendizaje” con Domenico Scarlatti, de la publicación de la *Llave de la Modulación*, de la crítica de Roel del Río y de su contestación (Carta I); de sus constantes enfermedades y del progreso de su tratado sobre la *Música eclesiástica* (Carta II); de sus ocupaciones en 1766 con “le Persone Reali” (Carta III);²³ y de la recepción de la 2ª parte de la *Historia de la música* del boloñés (Carta V). Son cartas que datan de los años 1765 a 1772 (aunque la relación epistolar pudo comenzar antes y continuar la última fecha), y aunque no se conservan las contestaciones de Martini, es seguro que éste pidió a Soler varias veces un retrato para colocarlo en su colección de músicos insignes, algo que la humildad (real o fingida) del monje escurialense impidió satisfacer.

¹⁷ *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*. Madrid: Antonio Marín, 1765.

¹⁸ *Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la música en España, y principalmente sobre algunos métodos que han querido introducir en ella ciertos profesores que por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión. Dado a la luz del mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D. Gregorio Díaz*. Madrid: Antonio Mayoral, 1765.

¹⁹ *Carta escrita a un amigo en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «Llave de la modulación»*. Madrid: Antonio Marín, 1766. Samuel Rubio ha reproducido un facsímil del manuscrito y un comentario sobre la misma (Rubio 1979).

²⁰ *Carta apologética que en defensa del «Laberinto de laberintos», compuesto por un autor cuyo nombre saldrá presto al público, escribió... contra la «Llave de la Modulación», y se dirige a su autor el M.R.P. Fr. Antonio Soler*. Barcelona, 1766.

²¹ *Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo José Vila, presbítero y organista de la villa de Sanahuja, a petición del autor de la «Carta apologética», escrita en defensa del «Laberinto de laberintos», contra la «Llave de la Modulación» del Padre Fr. Antonio Soler, maestro de capilla de San Lorenzo*. Cervera, 1766.

²² Giovanni Battista Martini (1706-1784), más conocido como *Padre Martini*, fue un célebre compositor y teórico de Bolonia. Perteneció a la orden franciscana, fue autor de una *Storia della Musica* en tres volúmenes aparecidos entre 1757 y 1781, así como profesor y compositor de obras al estilo antiguo como al de su tiempo. Sin salir de su convento conocía la música de J.S. Bach y se escribía con J.P. Rameau, G. Tartini, Quantz y con A. Soler, entre otros. Fue maestro de J.C. Bach y examinador de Mozart, quien años después le remitió un retrato suyo.

²³ No hay que suponer, como hace Rubio, que estas ocupaciones con la realeza impliquen necesariamente el comienzo de las supuestas clases al Infante don Gabriel. Como luego se explicará, se trata con casi total certeza de la preparación de algunos servicios litúrgicos de especial relevancia o de la celebración de alguna *academia* o concierto coincidiendo con la temporada de otoño que la Corte pasaba en El Escorial (la carta data del 30 de noviembre).

En 1766, como hemos visto, estaba ya escribiendo un tratado en cinco o seis volúmenes sobre la “música eclesiástica antigua, inocente, clara y devota”, en sus propias palabras, según consta en la segunda carta que escribió a Martini (Kastner 1957: 238). En 1771 estaba la obra muy avanzada, según cuenta en la quinta carta (Kastner 1957: 239), pero la obra no ha sido localizada en ningún archivo o biblioteca, pues con toda seguridad desapareció durante la Guerra de la Independencia.²⁴

En 1766 también redactó una extensa biografía –para las *Memorias sepulcrales*– de fray Pedro Serra, gran intérprete de flauta, oboe y fagot, condiscípulo de Soler en Montserrat y gran amigo desde entonces. Con él había viajado a su casa natal de Olot en septiembre de 1761, pasando por Montserrat para llevar un volumen de sonatas a su antiguo maestro en el Monasterio. También fue requerido Soler por sus grandes conocimientos en la construcción de órganos en los pleitos que tenían lugar con cierta frecuencia entre los cabildos y los organeros. De uno de estos pleitos ha quedado constancia, al conservarse tanto la carta que el organero José Casas –agraviado por los reparos que le puso el Cabildo de Sevilla al órgano por él construido– le envió a Soler para pedirle su intervención (Casas 1778), como la respuesta de éste (Soler 1778), en la que el monje jerónimo empieza por recordar su destreza en la organería para evitar cualquier sospecha de favoritismo.²⁵ Sin embargo, recientemente José Sierra (2006) ha encontrado en el inventario de los documentos conservados en la Real Biblioteca del Escorial un revelador texto, que muestra lo forzado del aparente apoyo que Soler dio a José Casas, y que pudo ser una de las causas de la fuerte crisis que vivió nuestro músico por aquellos años, un asunto que veremos detenidamente en la sección final. En 1776 se le encargó, además, elaborar un proyecto para la instalación de otro gran órgano en la catedral de Málaga,²⁶ y quizá esta es la causa de una serie de viajes de Soler a Andalucía que nunca han sido mencionados en las biografías existentes.²⁷

Además de todo esto –y muy lejos del terreno artístico– redactó en 1771 un texto titulado *Combinación de Monedas y Cálculo manifiesto contra el Libro anónimo intitulado: «Correspondencia de la Moneda de Cataluña a la de Castilla»* (Soler 1771). En él se da cuenta de las equivalencias de monedas y proporciona tablas de reducción. En los últimos años de su vida escribió, por último, un tratado sobre afinación titulado *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*, también dedicado a explicar la construcción y uso del *acordante*, un instrumento para realizar el temperamento (Soler s.f.).²⁸

²⁴ Tanto Anglés como Rubio aventuran la hipótesis de que muchos de los materiales acumulados por el P. Soler para esta obra fueron aprovechados por su amigo José Teixidor para su *Discurso histórico sobre la música religiosa*. Según explica la Prof. Begoña Lolo en su edición de los escritos de Teixidor, este compositor habría sido discípulo de Soler, tal como afirma Cosme José de Benito, redactor del catálogo de los fondos de música del archivo del Escorial (Teixidor 1997: 17-18). A continuación aclara que “las referencias que Teixidor realiza en el texto de su *Historia* sobre el padre Soler son siempre en tono especialmente valorativo y respetuoso y evidencian una cercanía en el trato poco frecuente entre desconocidos” (1997: 18), aunque después intenta buscar un origen en esta relación basado en la estancia de Soler en Lérida (origen de la familia Teixidor) que, como hemos visto, es dudosa. La cercanía entre ambos músicos es recogida por el propio Teixidor, al hilo de un encuentro con Soler en 1770 (1997: 145).

²⁵ Una narración más detallada se puede leer en Gallego 1988: 190-191.

²⁶ Bolea y Sintas, Miguel. *Descripción histórica de la catedral de Málaga*. Málaga, 1894 (p.327). Citado en Rubio 1980a: 26.

²⁷ Esto lo ha documentado Teixidor en una nota a pie de página de su tratado *Sobre el verdadero origen de la música*, en un apartado dedicado a los intervalos y los tubos de órgano: “Fr. Antonio Soler en sus viajes a la Andalucía vió un secretillo de un órgano, que manifestaba grandísima antigüedad, y constaba de igual número de caños en tres registros. Nosotros nos acordamos de haber visto otro en Lérida quizá de igual antigüedad dispuesto con el mismo orden” (Teixidor 1997: 183).

²⁸ Según Carl Sloane, el tratado fue redactado entre 1775 y 1783, puesto que hasta 1775 no conoció Soler la 3ª Parte de *L'Art du Facteur d'Orgues* de B. de Celles, origen de la idea de redactarlo (1999: 87).

En cuanto a su producción musical, hay que recordar en primer lugar que la cronología de sus obras dista mucho de ser exacta. Según los datos que se pueden leer en el *Catálogo* (Rubio 1980a: 48), de sus 335 obras vocales (latinas y castellanas)²⁹ hay 90 que carecen de fecha, o es posterior a la muerte del autor (y son por tanto una copia), mientras que el año que consta en los 244 restantes parece ser el de su composición (aunque se trata en ocasiones de copias realizadas por otros). Las obras fechadas ocupan en el *Catálogo* los números 1 a 245, mientras que las restantes obras vocales llenan los restantes empezando por las latinas y terminando por las castellanas. Las obras instrumentales, por su parte, plantean problemas mucho más graves, puesto que –salvo unas pocas excepciones– no están datadas.

Dicho esto, con todos los reparos que implica, se puede observar que a partir de 1758, año en que fue nombrado maestro de capilla (además de organista, que ya lo era), su ritmo de producción no bajó de unas 8 ó 10 obras vocales (que pueden ser misas, motetes, magníficats y otros textos latinos, villancicos y cantadas en castellano, así como obras escénicas) hasta 1772 (con la excepción de años como 1762 en los que sólo constan 5 obras, o 1771, en el que no fechó nada, en apariencia). Sin embargo, a esto hay que añadir que en otros años excede con mucho la decena de obras: 15 en 1759, 14 en 1765 y 20 en 1769. A partir de 1773 el ritmo de producción de obras vocales decrece considerablemente (4 en 1773, 9 en 1774, 2 en 1775, 1 en 1776, 4 en 1778, 1 en 1779, 3 en 1780, 6 en 1782 y 5 en 1783), pero hay que recordar que desde 1776 es bastante factible datar, según Rubio, una obra instrumental de envergadura por año: *Seis quintetos* Obra 1ª (1776), *Seis sonatas para órgano* ¿Obra 2ª? (1777), *Seis sonatas* ¿Obra 3ª? (1778), *Seis sonatas* Obra 4ª (comienzo 1779, final 1780), *Seis sonatas* ¿Obra 5ª? y *Seis sonatas* ¿Obra 6ª? (1781), *Seis sonatas* Obra 7ª (1782) y *Seis sonatas* Obra 8ª (1783).³⁰ A este panorama hay que añadir las 90 obras vocales antes mencionadas, así como todas las sonatas en un movimiento y las obras para órgano que se conservan,³¹ todas las cuales deberían ser distribuidas equilibradamente en los aproximadamente 32 años de actividad creativa de Soler.

En lo que respecta a las sonatas en un movimiento, sólo estamos seguros por ahora del contenido del manuscrito entregado a Lord Fitzwilliam, que corresponde a las *Sonatas n.º 1 a 27*, R. 336 a R. 362 de la edición de Rubio (aunque la fecha de 1772 no tiene por qué ser indicativa del año de composición, si bien es natural que fuera cercano). Sin embargo, mientras que es opinión unánime de todos los especialistas (Rubio, Querol, Sierra, etc.) que, en el caso de la obra vocal, todavía hoy es imposible realizar un intento de cronología basado en el análisis estilístico, formal o comparativo, debido a la falta de ediciones de este enorme corpus musical (del que sólo existen unas pocas obras publicadas), en el repertorio de las sonatas esta dificultad editorial está superada, puesto que disponemos de la edición completa de todas las sonatas conocidas hasta ahora.³² El Cap. 4 muestra un intento de cronología basado en los datos ya conocidos, en los más recientes hallazgos y en los resultados de esta investigación.

²⁹ Las obras vocales ocupan en el *Catálogo* los números R. 1 a R. 335, pero los *Seis Quintetos* R. 225 de 1776 están –sorprendentemente– incluidos en esta sección, una evidente incoherencia del *Catálogo*. Por eso habla Rubio de 244 obras con fecha [mas esta obra, también fechada, que suma 245 = 335 - 90].

³⁰ Estas sonatas tienen todas dos, tres o cuatro movimientos, y este es uno de los rasgos estilísticos y formales que permiten datarlas en la etapa final de su trayectoria creativa, pero no es el único.

³¹ La obra completa para órgano conservada –con toda seguridad mucho menor de lo que realmente escribió– ha sido recientemente editada en un volumen por José Sierra (v. Ediciones modernas).

³² Gracias a la reciente publicación de las *20 Sonatas*, volumen en el que recojo las últimas sonatas que Rubio no llegó a publicar, así como las nuevas obras descubiertas últimamente. El Apéndice 1 incluye un listado de las fuentes manuscritas de las sonatas de Soler, así como de las ediciones modernas, incluyendo también las ediciones más recientes, junto con un estudio crítico de las mismas.

1.3. Relaciones con el Duque de Medina Sidonia y con el Infante don Gabriel de Borbón

La reciente aparición de la correspondencia que Soler mantuvo con el Duque de Medina Sidonia, por una parte, así como la documentación que se generó a raíz de su deseo de abandonar el Monasterio del Escorial para incorporarse al Monasterio de los Jerónimos de Granada, ha supuesto un importante cambio en la imagen que hasta ahora se tenía del Padre Soler, claramente derivada en exclusiva de las opiniones de Samuel Rubio y su idea de un personaje tímido, humilde, trabajador hasta la extenuación, apartado del ocio y del mundo. No es cuestión, naturalmente, de caracterizarlo en el extremo contrario, sino únicamente de ampliar y completar nuestra visión de Soler para obtener una imagen más real de lo que pudo ser su vida, un acercamiento equilibrado muy oportuno en la sección que ahora se inicia, dedicada a estudiar sus relaciones personales y profesionales con la nobleza y con la realeza, así como su conocimiento de la actualidad musical española y europea. Para ello nada mejor que añadir a los estudios ya clásicos de la historiografía soleriana la aportación que uno de los mayores expertos actuales en la figura y en la obra de Soler, José Sierra, ha dedicado al músico de Olot (en su doble faceta de editor y autor de varios de los ensayos), un libro titulado significativamente *Vida y crisis del Padre Antonio Soler* (Sierra 2004), así como las investigaciones sobre el Infante don Gabriel llevadas a cabo por Juan Martínez Cuesta. Si bien el tema de la “crisis” será objeto de la siguiente sección, es ahora el momento de aprovechar los datos obtenidos de las cartas que intercambié con el Duque de Medina Sidonia y los nuevos datos desvelados por Martínez Cuesta para revisar completamente la relación que tuvo con los miembros de la nobleza y de la realeza.

Como prolegómeno a los estudios recopilados, escribe Sierra lo siguiente:

En el caso de la *Correspondencia* [...] vemos a Soler y sus relaciones con la Corte. No debe olvidarse que la relación con la corte tuvo lugar durante gran parte de su estancia en El Escorial, especialmente desde que fue nombrado maestro de clave del infante Don Gabriel en 1766, pues la Corte pasaba todos los años unos dos meses durante el otoño en El Escorial. Otros documentos de esta colección nos muestran asimismo las relaciones que tenía con los músicos de la Corte y las personas reales (Sierra 2004: 10).³³

El primer estudio, escrito por George Truett Hollis,³⁴ hace referencia a la correspondencia que mantuvo Antonio Soler con el decimocuarto Duque de Medina Sidonia.³⁵ Como nos informa Hollis, este noble “era un Grande de primer rango y

³³ Veremos enseguida que Soler no fue nombrado en ningún momento maestro de clave del Infante.

³⁴ El presente artículo, titulado “«El diablo vestido de fraile»: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”, fue publicado primeramente en Boyd y Carreras 2000, así como en el *Anuario Musical* n° 54 (2000), siendo finalmente recogido en el libro de Sierra (2004), con el título “Correspondencia entre el Padre Soler y el Duque de Medina Sidonia”. Aquí se utiliza la paginación de Boyd y Carreras.

³⁵ Pedro de Alcántara Alonso Pérez de Guzmán y Pacheco (1724-1779) fue XXI conde de Niebla, XIV duque de Medina Sidonia y XII marqués de Cazaza y XV marqués de Aguilar de Campóo. Fue el prototipo de hombre ilustrado, leía y escribía en latín y francés, practicó la danza, la esgrima y la equitación y era un aceptable clavecinista. Apasionado de Newton, leyó muy pronto el *Teatro crítico* de Feijóo, así como a Locke, Diderot, Rousseau, Voltaire y otros pensadores, y mantuvo amistad con el P. Sarmiento, el jesuita Eximeno, el P. Soler, el Abate Varnier, Valdelirios, Campomanes, Aranda y otros muchos. Escribió *Testamento político de España*, que leyó como discurso de ingreso en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, fundada en 1775 por Carlos III (información tomada de la página web de la Fundación Casa de Medina Sidonia).

caballero de la Orden del Toisón de Oro. Estaba casado con la hija de la Duquesa de Alba y hermana del Duque de Huéscar, mayordomo mayor del rey y, desde 1775, duodécimo Duque de Alba” (Hollis, en Boyd y Carreras 2000: 221). Como recuerda nuestro autor, los únicos documentos epistolares conocidos hasta entonces procedían de la correspondencia mantenida por Soler con el Padre Martini, y muy poco han contribuido estas cartas a desvelar otros detalles de la vida de Soler fuera de la imagen piadosa heredada de la historiografía precedente, como se lamenta Klaus Heimes. Sin embargo, no tan afortunado –en mi opinión– es el comentario de Kirkpatrick, también mencionado por Hollis: “Fue, sin duda alguna, durante las temporadas de otoño pasadas por la corte española en El Escorial, entre los años 1752 y 1756, cuando Soler entabló amistad con Scarlatti. Por extraño que pueda parecer el que Domenico Scarlatti habitase en tan solemne y severo edificio, mucho más extraño resulta que de las manos monásticas de Soler surgiesen sus sonatas y quintetos. Apenas cabe imaginar obras más alegres y frívolas” (Kirkpatrick 1985: 107). ¿Supone el eminente clavecinista que el ser monje sólo autoriza a componer música religiosa, o que si se compone música “profana” ha de ser siempre grave y trágica? Soler fue un músico práctico y funcional, que supo adaptarse a las circunstancias de los encargos que recibía o de las obras que acometía por su cuenta, ya fueran obras religiosas, escénicas o instrumentales, a las que imprimía el carácter más conveniente según su finalidad. Además, calificar todas las sonatas como “alegres y frívolas” es una generalización a todas luces errónea, como erróneo es confundir “frívolo” con “galante”, que es un adjetivo muy diferente y aplicable, en todo caso, a unas cuantas sonatas.

Tras estos prolegómenos relata Hollis, a propósito de la primera carta (marzo de 1761), “que se ha establecido una cordial, aunque respetuosa, relación con un Grande, amante de la música [...] Soler se fue de vacaciones al monasterio de Montserrat en 1761, como decían las *Memorias sepulcrales* [...] Alrededor del año 1760, Soler había recopilado ya un libro de sonatas para clavicordio y quería llevar copias a su profesor de Montserrat, con quien había estado manteniendo correspondencia” (Hollis, en Boyd y Carreras 2000: 223). También menciona Soler en la carta a su hermano Mateo (Matheu), músico de las Guardias Valonas, la guardia personal del rey.³⁶

Tres años más tarde, en una carta de enero de 1764, agradece Soler un regalo de Navidad, una lata de seis libras de tabaco de La Habana, y lo hace con un poema dedicado al Duque. En 1765 recibe del Duque el encargo de hacerse cargo de la educación musical de un joven catalán dotado musicalmente y llamado Pedro de Santamant. El propio Duque se va a hacer cargo de todos los gastos que conlleve su estancia en el monasterio. La respuesta de Soler incluye una pequeña broma:

³⁶ En el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Baltasar Saldoni aporta los siguientes datos de este músico: “Mateo Soler había nacido en Martorell, y el 10 de julio de 1780 fue nombrado primer fagot de la Real Capilla, siendo reputado por uno de los primeros concertistas de su tiempo en dicho instrumento. Soler era uno de los fundadores de *La Concordia* (Hermandad de socorro). Muere en Madrid, calle del Horno de la Mata, número 18, piso primero, el día 15 de agosto de 1799, y a su cadáver le dieron sepultura en San Martín” (Saldoni 1986: III, 140-141). En el *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*, García Marcellán escribe, además, que compuso sonatas para oposiciones (García Marcellán 1950: 227). Sin embargo, Judith Ortega incluye una sola sonata para fagot en su edición titulada *Sonatas a solo en la Real capilla, 1760-1819*, afirmando que esta sonata “es la única obra suya que se conoce” (Ortega 2010b: XII). La semblanza más amplia del hermano de Antonio Soler se la debemos a Guy Bourligueux, quien nos informa además de las vicisitudes de sus oposiciones para la plaza de fagotista, de sus dos matrimonios y de las circunstancias de su muerte y entierro, entre otros, lamentando la carencia de más datos sobre la vida de Mateo Soler, aparte de los ya reseñados por Saldoni en su *Diccionario* (Bourligueux 1983: 83-95).

[...] que si él tiene tanto gusto en ser mi discípulo, crea que con otro tanto me ofrezco a ser su maestro: ya se acordará V.E. que a mí me llamaban el Diablo vestido de fraile, pues tendré particular gusto en que este Diablillo salga mayor Diablo (Hollis, en Boyd y Carreras 2000: 225).

Si al principio no estuvo Soler muy convencido de las habilidades musicales del muchacho, parece que pronto cambió de opinión, aunque el progreso del discípulo fue en general lento y laborioso. En noviembre de 1765 escribió Soler una carta al Duque manifestando su intención de tocar para la Princesa de Asturias (retratada en este mismo año por Mengs, como se puede ver en la Fig. 1.2), con motivo de su llegada a España tras su boda en Parma con el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, pero dada la indisposición de la princesa, se contentó con enviarle un cuaderno de sonatas, una de las cuales puede ser la Sonata “por la princesa de Asturias”, encontrada en la biblioteca de los Duques de Villahermosa (Pedrola) y editada por Antonio Baciero.³⁷ En otra carta posterior le pide al Duque un reloj, pero cuando lo recibe le parece demasiado lujoso para un monje y decide cambiarlo por uno más modesto.



Fig. 1.2 Anton Raphael Mengs: *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias* (1765)
Museo del Prado

Ya en 1767 los primeros pasos en solitario del discípulo desalientan al maestro, quien aconseja más tiempo de estudio, ahora que estaba también trabajando la composición de sonatas y motetes. En 1771 se produce un desagradable incidente; el motivo fue que su discípulo Perico se llevó un volumen con 40 sonatas que Soler quería encuadernar. La tardanza en reintegrar dicho volumen ocasionó una correspondencia apremiante que también implicó a la Duquesa y que dio fin a su relación en 1773.

³⁷ Sonata nº 45. Véase la lista de ediciones modernas en el Apéndice 1. Véase también el artículo de Benjamin Lipkowitz sobre este importante manuscrito en Boyd y Carreras 2000: 235-241.

Como resumen de este intercambio epistolar, concluye Hollis:

La correspondencia entre el Padre Soler y el Duque de Medina Sidonia proporciona datos nuevos para su biografía. Revela el propósito didáctico de algunas de sus sonatas, aquellas que configuraron el *Libro de 40 sonatas* de 1770 [...] Pero lo más importante de esta correspondencia es que nos permite saber algo más de su carácter personal y musical [...] Muestra a un Soler avaro, egoísta, ambicioso, sarcástico, calculador y manipulador. En realidad la correspondencia humaniza a Soler [...] El Padre Fray Antonio Soler no fue solamente el piadoso monje del Escorial; fue también, como él escribió de sí mismo, “el Diablo vestido de fraile” (Hollis, en Boyd y Carreras 2000: 233).

La correspondencia entre Soler y el Duque nos ha permitido conocer “en directo” sus relaciones con un miembro de la nobleza (y de la más ilustrada, sin duda alguna), así como averiguar que su primer alumno en sentido estricto fue el joven Pedro de Santamant, desde 1765 hasta 1773, como mínimo.³⁸ Para su aprendizaje pudo componer un buen número de sus sonatas en un movimiento, empleando al tiempo algunas de las que ya tenía compuestas, y confirmando –como antes se dijo– la finalidad quizá más importante de la sonata como género, su propósito didáctico en la enseñanza del clave. Por este trabajo Soler recibía algún tipo de compensación monetaria, así como regalos por parte del Duque.

También es posible ver en la correspondencia que en estos años Soler no menciona en absoluto ninguna relación con la realeza de tipo pedagógico, lo que echa por tierra la manida afirmación de que fue nombrado maestro de tecla de los Infantes don Gabriel y don Antonio en 1766, que ha sido hasta ahora sostenida por Rubio e incluso por Sierra, así como por toda la historiografía derivada de Rubio, al deducir erróneamente de la tercera carta de Soler a Martini –en la que el primero cuenta que está muy ocupado con “le Personi Reali”– que esto implica una relación de maestro y discípulo(s) entre Soler y el o los Infantes. También Hollis deduce de la muerte de José de Nebra en 1768 que fue entonces cuando se nombró a Soler profesor de clave de los Infantes, algo que tampoco es cierto, puesto que fue Nicolás Conforto el encargado de asumir dicha misión. Por todo ello, es ya hora de conocer un poco más a fondo la fascinante figura del Infante don Gabriel, y esto será posible gracias a la impagable labor del malogrado Juan Martínez Cuesta,³⁹ gracias a cuyas investigaciones sobre el Infante podremos clarificar de una vez por todas las relaciones entre Soler y la realeza.

Don Gabriel de Borbón y Sajonia, hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia, nació el 11 de mayo de 1752 en Portici, cerca de Nápoles, y llegó a España en 1759, cuando su padre se convirtió en sucesor de la corona española por la muerte sin descendencia de su hermano Fernando VI. Don Gabriel era por tanto hermano menor del futuro Carlos IV de España y de Fernando IV de Nápoles. Don Gabriel llegó a España el 17 de octubre de 1759, y nunca más salió del país.

³⁸ Veremos en la siguiente sección que también los Duques de Medina Sidonia se vieron envueltos en ese año en el conflicto de Soler con el recién nombrado prior Villegas.

³⁹ Juan Ricardo Martínez Cuesta (Venezuela, 1962-Madrid, 1999) publicó, entre otras cosas, tres artículos y un libro póstumo sobre la vida, aficiones y mecenazgo del Infante (v. Bibliografía). Gracias a sus esfuerzos fue abierto al público el museo de pintura del Real Sitio, y a pesar de su avanzada enfermedad siguió publicando y preparando proyectos que no llegaría a ver, como su tesis sobre el Infante, premiada a título póstumo por la Real Maestranza de Ronda y publicada en 2003.

Su educación estuvo a cargo de dos sacerdotes jesuitas, y tras el motín de Esquilache, en 1764, pasó a Francisco Pérez Bayer, bajo cuya dirección realizó la sobresaliente traducción de dos obras de Salustio en 1772.⁴⁰ También este preceptor preparó la cuidada selección de volúmenes que integraban la biblioteca del Infante, con títulos en diferentes lenguas vivas, en latín y en hebreo, muestra del afán por un saber enciclopédico. Sus restantes actividades eran también muy variadas, desde las deportivas (caza y pesca), científicas (compra de instrumentos matemáticos y físicos), artísticas (encargo y compra de pinturas y otras obras de arte), numismáticas (colección de monedas y medallas de varios países), manuales (taller de encuadernación de libros), hasta participar en la elevación de uno de los primeros globos aerostáticos en España en 1783. A todo esto hay que añadir su afición musical, patente en la compra de multitud de instrumentos musicales, por un lado, en el aprendizaje de varios de ellos con los más reputados maestros del momento, como ahora veremos, y en la organización y participación en academias musicales.

Don Gabriel era Gran Prior de la Orden Hospitalaria de San Juan en Castilla y León. Se casó con la infanta Mariana Victoria de Portugal por poderes en Lisboa el 12 de abril de 1785, y personalmente el 23 de mayo del mismo año en Aranjuez. El Infante tuvo tres hijos de Mariana Victoria: Pedro Carlos, María Carlota y Carlos José Antonio. Sin embargo, a consecuencia de una epidemia de viruela en 1788 falleció su mujer, y él mismo unos meses después a edad temprana el 23 de noviembre de 1788, apenas un mes antes que su padre, lo que hundió al monarca en la más profunda tristeza. De sus hijos, sólo el Infante don Pedro, nacido en 1786, sobrevivió y tuvo descendencia.

Sobre las aficiones musicales del Infante y los maestros que trabajaron para él explican Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual lo siguiente:

Para los músicos y musicólogos españoles el nombre del Infante don Gabriel suele ir asociado al del Padre Antonio Soler y a los instrumentos de tecla. Sin embargo, un examen del nutrido archivo del Infante que se conserva en el Palacio Real de Madrid revela que don Gabriel estuvo en contacto constante con otros músicos de la Corte y tocaba también varios instrumentos de cuerda. La gran variedad de sus aficiones musicales es sintomática de su carácter polifacético y de su interés por las actividades de índole práctica (Martínez y Kenyon 1988b: 767-768).

Martínez Cuesta afina más las distintas atribuciones de algunos de los músicos que rodearon al Infante, a partir de una necrológica escrita por un monje escorialense:

La música [...] ocupó los mejores momentos de su vida. Parece que llegó a ser un excelente clavicordista, y como prueba de ello se menciona al padre Antonio Soler, maestro de capilla del real monasterio y que durante las jornadas que la corte pasaba allí tocaba con el infante, ya que la labor didáctica le fue encomendada a José de Nebra, maestro de capilla de palacio (Martínez Cuesta 2003: 23).

Recientemente, la tesis de Judith Ortega sobre la música en la Corte de Carlos III y Carlos IV ha permitido conocer al detalle la relación completa de músicos que trabajaron en ambas cortes, lo que incluye a los que fueron maestros del Infante don

⁴⁰ Se trata de *La Conjunción de Catilina* y *La Guerra de Yugurta*. Martínez Cuesta explica con detalle el alcance de esta traducción, su importancia en el contexto de la historiografía y la responsabilidad aparentemente única del Infante en la redacción del texto (2003: 320-321).

Gabriel, aunque sus datos sobre este particular están basados en los estudios de Martínez Cuesta y Kenyon de Pascual.⁴¹

“Consideramos músicos del Infante a los que estaban en frecuente contacto personal con don Gabriel. El primero de ellos fue el maestro de música bajo cuya tutela el Infante empezó su educación musical en España, a saber, José de Nebra [...] fue nombrado para esta plaza de maestro del Infante en julio de 1761” (Martínez y Kenyon (1988b: 770). Esta primera precisión de los autores de este estudio será importante más adelante para distinguir a otros músicos que tendrán una relación más eventual con el Infante, entre los cuales se contará nuestro Antonio Soler. Fueron dos, inicialmente, los instrumentos que se compraron para el estudio del Infante, ambos encargados al ilustre constructor Diego José Fernández Caparrós: un *monachordio* (= clavicordio, típico instrumento de los teclistas principiantes) y un *clavicordio* (= clavicembalo) cuya extensión de 63 notas, “muy inusual en aquella época, debía extenderse desde Fa₁ hasta Sol₆ (Do₄ = Do central). Esta extensión corresponde a la máxima encontrada en las obras del Padre Soler” (Martínez y Kenyon 1988b: 770).⁴²



Fig. 1.3 Joaquín Inza:
Don Gabriel de Borbón (1761)
Museo Lázaro Galdiano



Fig. 1.4 Anton Raphael Mengs:
Infante don Gabriel de Borbón
(1765-1767) Museo del Prado

En este punto –a modo de inciso– habría que recordar en relación con los músicos de la Corte que fue Carlos III en gran medida el responsable de fomentar el cultivo de la

⁴¹ ORTEGA, Judith, 2010a. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*. Universidad Complutense de Madrid.

⁴² Los dos primeros cuadros (Fig. 1.3 y Fig. 1.4) ilustran precisamente la apariencia del Infante en la época en la que todavía era alumno de José de Nebra. El cuadro de Joaquín Inza lo representa vestido a la moda de la corte en la segunda mitad del siglo XVIII, con casaca y chaleco bordado en oro y perlas. Fue realizado a mitad de año y el pintor cobró 2.700 reales por el cuadro (Martínez Cuesta 2003: 258-259). En el cuadro de Mengs el Infante aparece con casaca gris, portando en el Pecho la Cruz de Malta, el collar de la orden del Toisón, y las bandas de San Genaro y del Saint Esprit. Precisamente en 1766, a la muerte del Infante don Felipe, hermano de Carlos III, el Infante don Gabriel fue nombrado Gran Prior de San Juan de Castilla y otras encomiendas en las cuatro órdenes militares. Para ello hizo falta una dispensa del papa Clemente XIII y otra del gran maestre de Malta para poder hacer al Infante gran prior de esta orden militar en los reinos de Castilla y León (Martínez Cuesta 2003: 286).

música entre todos sus hijos,⁴³ y en el mismo nombramiento de 1761 en el que hizo a José de Nebra responsable de la enseñanza del clave al Infante don Gabriel, se le procuró un trabajo similar a Felipe Sabatini⁴⁴ con el violín respecto al Príncipe Carlos (futuro Carlos IV), y fue probablemente este último quien enseñó a tocar el violín a don Gabriel, además de colaborar en academias y conciertos para la diversión de sus altezas (como se deduce de los frecuentes pagos realizados por el Infante con motivo del carnaval y de visitas a los Reales Sitios). A la muerte de Sabatini se nombró maestro de violín del Príncipe Carlos a Gaetano Brunetti, fallecido en 1798. Además de esto, no hay que olvidar que el hermano del rey Carlos III, el Infante don Luis Antonio de Borbón (1727-1785) tuvo su propio “Cuarto del Infante”, una “pequeña corte dotada de una numerosa servidumbre nombrada por el propio Carlos III o directamente por el propio Infante [...] Entre tanto personal [...] figuraban los músicos que distraían al Infante: Luigi Boccherini, violón y compositor; Francisco, Antonio, Pablo y Juan Font; Francisco Landini; don Alexis Buard, maestro de baile de los señoritos hijos de S.A.” (Martín Moreno 1985: 241). En efecto, el mayor mérito del Infante es haber elegido al frente de su capilla musical a Boccherini, cuya obra para cuerda marcó un hito en su época y fue admirada dentro y fuera de Italia y de España. La música de cámara, un género practicado por la burguesía y la aristocracia, como recuerda Martínez Cuesta, “tiene su precedente en la música religiosa que se interpretaba en las partes pasivas de la liturgia” (2003: 205), y el nivel alcanzado en España fue bastante alto si tenemos en cuenta la mencionada nómina de músicos al servicio de la realeza y de la aristocracia, a la que habría que añadir el más admirado compositor europeo del momento, Joseph Haydn, quien envió música en varias ocasiones a los duques de Alba y de Benavente.⁴⁵

Con todas estas premisas por delante se puede obtener un cuadro mucho más realista de la variada actividad musical que tenía lugar en torno a la Corte, asociada tanto al Infante don Luis Antonio como a sus sobrinos el Príncipe Carlos y los Infantes don Gabriel y don Antonio Pascual, así como a las Infantas (que recibían clases de música y de baile), y que se concretaba en la enseñanza de diversos instrumentos a cargo de reputados maestros (Nebra y luego Conforto en el clave; Sabatini y luego Brunetti en el violín) y en la celebración de academias de variado signo en el Palacio

⁴³ Martínez Pascual intenta desmontar el mito de la poca afición del monarca por la música en su libro, al recordar que este rechazo “no fue tan radical”, que también él recibió una “cuidada formación musical,” que su responsabilidad política le obligaba a considerar la música como un “elemento importante dentro de la vida de un monarca ilustrado del siglo XVIII”, y que si bien “no propició una política de conciertos, sí favoreció la construcción de instrumentos para evitar que fueran importados.” También apoyó el rey la terminación del órgano de la capilla del Palacio Nuevo, construcción iniciada en el reinado de Fernando VI por Leonardo Francisco Dávila. A su muerte fue su propio hijo quien continuó el trabajo hasta 1771, cuando él mismo falleció, recomendando como posibles sucesores a Jorge Bosch, Antonio Soler o Carlos de Villodas. Fue el primero quien se hizo cargo del trabajo, así como de la escuela de música auspiciada por Carlos III en torno a este órgano para enseñar gratuitamente a posibles futuros organistas. También mostró el monarca interés por los nuevos instrumentos, y de esa forma se puso de moda el piano en la corte. “El tipo de piano que se importaba procedía de Inglaterra, donde un grupo de constructores emigrado de Alemania había comercializado un instrumento llamado «pianoforte» cuadrilongo, de pequeñas dimensiones y fácil de manejar, por lo que se convirtió en el instrumento más apto para transportar en las jornadas reales.” Hubo también constructores nacionales que abrieron talleres para la fabricación de pianos, como es el caso de Juan del Mármol o de Francisco Flórez, que llegaron a ser favorecidos por pensiones reales para fomentar el negocio, tanto en el reinado de Carlos III como en el de Carlos IV (Martínez Cuesta 2003: 200-203).

⁴⁴ Felipe (Phelipe) Sabatini fue desde 1747 violinista de la Real Capilla hasta su muerte en 1770.

⁴⁵ En el Museo del Prado, como señala Martínez Cuesta, se conserva un retrato titulado *José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Alba*, realizado por Goya en 1795, en el que el noble se apoya en un pianoforte y sostiene en sus manos una partitura en la que se puede leer: «Cuatro Canc.ⁿ con Acomp.^{to} de Fort.P.^{no} del S.^r Haydn.»

Real o en los Reales Sitios, a cargo de los propios músicos de la Real Capilla (Boccherini) o, con cierta frecuencia, de músicos procedentes de otros lugares de paso por Madrid. Dentro de este panorama es lógica la siguiente reflexión:

El Padre Soler representa un caso inusual entre los maestros de música de la familia real en el siglo XVIII: no ocupó ninguna posición destacada en la Real Capilla, no fue uno de los músicos cortesanos favoritos, ni fue hijo o sobrino de un maestro de música de la familia real. Al igual que la de Scarlatti con la Reina María Bárbara, su relación con el Infante parece haber estado basada en el aprecio personal por parte de don Gabriel y en una simpatía mutua (Martínez y Kenyon 1988b: 774-775).

Volviendo a José de Nebra, fue éste el encargado de realizar una primera compra de partituras para su alumno ya en 1761, como consta en los archivos: 143 reales en concepto de “gastos echos [sic] por el maestro del clavicordio por libros de música para S.A.” (1988b: 771 y 2003: 260). Además de eso, Nebra recibió un sueldo anual de 12.000 reales hasta su muerte el 11 de julio de 1768. Y ahora, según cuentan Martínez y Kenyon, es cuando los datos relativos a los pagos realizados a los diferentes músicos que tuvieron trato con el Infante (tomados del archivo del Palacio Real) empiezan a revelar bastantes discrepancias respecto a las fechas y nombres hasta ahora admitidos en el entorno del Infante en lo que se refiere a su educación musical:

Aunque la plaza jurada de maestro de música del Infante no se cubrió después de la muerte de Nebra, don Gabriel tomó a su servicio otro profesor de clave, Nicolás Conforto.⁴⁶ Al no tener *asiento* como maestro de música del Infante don Gabriel, a Conforto no le era pagado un sueldo sino una gratificación anual⁴⁷ [...] En septiembre de 1769 Nicolás Conforto recibió 6.000 reales “por gratificación que S.A. dignó concederle por aprobación de S.M. en atención a la diaria asistencia que tiene para las lecciones de clabe [sic] ... por un año cumplido en fin de agosto...”. En los años siguientes, y hasta la muerte del Infante, Conforto recibió la misma suma como gratificación por su asistencia diaria a las lecciones de clave en el cuarto de S.A. Ello no implica, desde luego, que el Infante tomara cada día una lección de clave, pero posiblemente se perfeccionó bajo la instrucción de Conforto, quien además sirvió de intermediario en la organización de muchas de las actividades musicales del Infante. De lo antedicho queda claro que, aún en el caso de que el Padre Soler impartiera lecciones de música a don Gabriel, no lo hizo en ninguna capacidad oficial (Martínez y Kenyon 1988b: 771).

Como ya empezamos a sospechar por la errónea interpretación que hizo Rubio de la tercera carta de Soler a Martini mencionada más arriba, el papel de nuestro músico en la educación y en su relación con la realeza ha sido muy diferente del que la historiografía tradicional le ha asignado. Lo cierto es que el equívoco viene ya de las propias crónicas de su época, como se muestra en este párrafo de las *Memorias sepulcrales*, escrito por otro monje del monasterio tras la muerte del músico:

[Soler] mereció dar lección de clave al serenísimo señor Infante don Gabriel todas las jornadas que vino a esta real casa; y le compuso a S.A. mucha música especial, a juicio de

⁴⁶ Según explican Martínez y Kenyon (1988b: 771), Nicolás Conforto, más conocido como compositor de música vocal profana, llegó a la Corte de Madrid en 1755, participando en la actividad operística con Fernando VI y Bárbara de Braganza. Fue nombrado después compositor de música, pero con Carlos III perdió esta plaza y pasó a ser maestro de música de la Infanta María Josefa y de la Princesa de Asturias, lo que supuso una pérdida de categoría.

⁴⁷ “La gratificación anual era la forma en que se remuneraba a los criados que, por diversas razones, no podían ser incluidos en la nómina de los dependientes del cuarto de S.A., aunque tenían prácticamente los mismos derechos que estos últimos” (1988b: 771).

los inteligentes, como correspondía a una persona real, y que habían de ver y oír tantos facultativos, por cuyo trabajo daba su Alteza todos los años 25 doblones para sus urgencias religiosas (Rubio 1980a: 12).

Sin embargo, como observan Martínez y Kenyon, el redactor de la breve biografía del Infante que se encuentra en el cuaderno de fallecimientos reales, lo vio de diferente manera:

[El Infante] “estudió la música de clave, y tocava con mucha perfección sonatas difíciles q.^e le componía nro mto de capilla el p.^e fr. Antonio Soler, quien le tenía mucha entrada en el quarto de S.A., aunque su maestro era D.ⁿ Joseph Nebra” (citado en Martínez y Kenyon 1988b: 775).

Como además “las numerosas referencias a Soler en el archivo del Infante no contienen ninguna mención especial sobre una relación profesor-alumno” (1988b: 775), los autores del artículo sostienen que la relación entre Soler y el Infante fue más informal y diferente de lo habitual en estos casos.⁴⁸ En el transcurso del período que va de 1761 a 1773 muchas de las sonatas que Soler compuso por cuestiones pedagógicas (pensadas algunas de ellas seguramente para Pedro de Santamant) pudieron ser también utilizadas por el Infante, aunque a partir de 1776 (por lo menos de forma documentada) empiezan a salir de su pluma obras sonatas, conciertos y quintetos específicamente dedicadas a don Gabriel. Además de esto, hay pruebas documentales de que participó en algunas academias, y además de esto creó un artilugio para facilitar la comprensión de ciertos problemas teóricos relacionados con la afinación (el *afinador*, *templante* o *acordante*), que tenía por objeto hacer demostrable y exactísimo el paso de un semitono menor a mayor y la división de un tono, “y también como ayuda para afinar un clave u órgano según la escala «exacta» calculada por el Padre Soler, que contenía diez semitonos casi iguales más dos mayores y que permitía modular a todas las tonalidades” (1988b: 778). La descripción de este aparato, como ya dijimos, está incluida en su último tratado, *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*.⁴⁹ Dejó dos terminados, uno en poder del Infante y otro del Duque de Alba.⁵⁰ Sin embargo, el documento clave del archivo del Infante con el que se inicia de forma documentada la relación con nuestro músico –la primera anotación de un pago a Soler de 1.505 reales– data de 1773 (Martínez Cuesta 2003: 335). Por todo ello escriben Martínez y Kenyon:

⁴⁸ Para empezar hay que recordar que, en principio, la Corte pasaba en El Escorial sólo los meses de octubre y noviembre, únicos momentos en los que podría encontrarse don Gabriel con Soler –a la sazón monje de un monasterio, y por tanto sujeto a una disciplina y a un lugar de residencia–, aparte de academias y conciertos puntuales en los Reales Sitios.

⁴⁹ Sloane databa este escrito entre 1775 y 1783 (1999: 87), pero ahora podemos afinar un poco más la fecha de redacción, que debería estar unida a la de la construcción del *acordante*. Puesto que hay constancia del pago de 2.028 reales al carpintero Basilio Barela por su construcción, firmada por Soler el 2 de diciembre de 1782 (Martínez y Kenyon 1988b: 778), no cabe duda de que el texto fue escrito en torno a este mismo año, quizá empezado un año antes y terminado uno después, como mucho.

⁵⁰ Teixidor menciona este instrumento en su obra *Sobre el verdadero origen de la música*: “El P.Fr. Antonio Soler [...] profesor bien conocido de toda la Europa por su gran mérito tanto especulativo, como práctico, deseoso de que el referido sistema de temperamento [igual] resultase siempre perfecto, inventó un cierto instrumento, al cual llamó *acordadeo* con el cual se consigue la operación con feliz éxito, solamente con templar las quintas del instrumento estable con las del *acordador*. Este instrumento es lástima que no sea muy conocido de los afinadores y organeros” (Teixidor 1997: 207). No duda Begoña Lolo de que este es el mismo instrumento que describen las *Memorias sepulcrales* como *afinador* o *templante*, y aclara que es altamente probable que Teixidor lo conociera por su cercanía y amistad con Soler (1997: 207).

A partir de aquel momento el monje recibió una gratificación de la misma cuantía en el mes de noviembre de cada año con la mención “por la asistencia al cuarto de S.A. a las academias de música” en 1776 o “que assisti à tocar el clave de S.A.” en 1778 o “por la diversión del clave” en 1783, etc. Teniendo en cuenta la generosidad del Infante y, más concretamente, su costumbre de dar una recompensa a los músicos que le ayudaron o entretuvieron, consideramos poco probable que, entre 1766 y 1772, el Padre Soler hubiera participado con cierta frecuencia en las actividades musicales del Infante durante las jornadas del Escorial sin recibir ninguna gratificación en efectivo o ningún regalo en especie. La total ausencia de datos de esta índole y de cualquier otra referencia a Soler en las cuentas del Infante anteriores a 1773 nos obliga a retrasar en algunos años la fecha del inicio de los contactos *estrechos* entre el Infante y fray Antonio (1988b: 776).

Una de las razones por las que don Gabriel pudo acudir a Soler es su afición al órgano, puesto que, a la muerte de Nebra, se encontró que su maestro de clave Nicolás Conforto (compositor de óperas) no cubría adecuadamente esta parcela, como apuntan Martínez y Kenyon. Otras anotaciones en el archivo nos informan de encuentros puntuales entre don Gabriel y Soler fuera del período otoñal y de las paredes del Monasterio, como los que tuvieron lugar en Aranjuez (11 al 30 de junio de 1775)⁵¹ y en El Pardo (8 de enero al 20 de marzo de 1777).⁵² Por otra parte, el Infante visitó a Soler en El Escorial fuera del período habitual en 1774, aprovechando el traslado a La Granja, en relación con la construcción de un órgano *vis-à-vis* destinado al Infante, obra del organero José Casas,⁵³ así como en 1782, para observar la fabricación del mencionado *acordante* que había ideado Soler.

Una factura fechada el 29 de diciembre de 1776 nos informa del pago a un copista por haber escrito las particellas de los 6 *Quintetos para órgano o clave y cuerda* R. 225, terminados poco antes por Soler, que constituyen por tanto la primera obra compuesta específicamente (que sepamos) para el Infante don Gabriel y destinada –según opinión unánime– para ser interpretada en la llamada *Casita de Arriba* o *Casita del Infante*, encargada al arquitecto Juan de Villanueva en 1771 y concluida en lo esencial en 1773, aunque fue en 1776 cuando el arquitecto recibió una gratificación por la terminación definitiva de la Casita.⁵⁴ Quizá no sea coincidencia que en este mismo año se inicien los “encargos” del Infante a Soler, o la composición de obras en grupos de seis⁵⁵ destinadas

⁵¹ No fue posible alojar a Soler en palacio, por lo que se tuvo que recurrir a una posada: “Factura de Juan Pablo Bra: Por quenta, manutención y asistencia que en mi casa de la Posada de los Milanese he dado al Padre Fray Antonio Soler, organista del Real Convento de San Lorenzo, de orden del Sermo Señor Ynfante don Gabriel, desde el día onze hasta el treinta del presente mes [junio], ambos inclusive a razón de quarenta rs por día que comprenden dicha cantidad: 800 rs.” (Martínez Cuesta 2003: 357).

⁵² “A don Manuel Santa Coloma, se le entregaron por la asistencia y hospedaje del R.P. Fray Antonio Soler, religioso del Monasterio del Escorial, que de orden de S.A. permaneció setenta y un días en el Real Sitio del Pardo, al respecto de 30 rs. Cada uno: 2.130 rs.” (Martínez Cuesta 2003: 369).

⁵³ La relación de José Casas con Antonio Soler va a ser un asunto recurrente en esta páginas, y no siempre con un final afortunado, como veremos. La construcción por parte de José Casas de este órgano de dos órdenes, en realidad un órgano de cámara *vis a vis*, comenzó en 1773 y terminó en 1775, con la colaboración final del relojero Manuel Terella en los ajustes finales. También en 1774 reparó José Casas una armónica u órgano de vasos comprado en Londres, que había llegado en malas condiciones.

⁵⁴ Localizada en la Dehesa de la Herrería, al Oeste del Monasterio, la disposición del edificio se concibió para albergar una sala de conciertos que los espectadores podían escuchar tanto en el interior del edificio, como en el entorno ajardinado. En la parte alta de la sala principal, cuya cúpula es octogonal, se localizan las tribunas de los músicos. “El edificio [...] es de planta mucho más sencilla que su edificio hermano, la Casita del Príncipe o Casita de Abajo, también construida por este arquitecto [...] La obra tiene un fuerte sabor palladiano, aunque el tratamiento de las fachadas y cubiertas no sea el propio del arquitecto de Padua” (Martínez Cuesta 2003: 349).

⁵⁵ La creación de obras en grupos numéricos concretos ha sido habitual a lo largo de la Historia de la música. Basta con recordar los 30 *Essercizi* de Scarlatti, las 30 *Tocatas* de Rodríguez Monllor o las 30

a “la diversión del serenísimo Infante de España Don Gabriel de Borbón” por parte de nuestro compositor. De hecho, cada uno de los quintetos lleva el siguiente título completo: *Obra 1ª. Quinteto 1º con violines, viola, violoncello y órgano o clave obligado, para la Real Cámara del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, compuesta y dedicada a su Alteza Real por el P. Fr. Antonio Soler. Año de 1776.*



Fig. 1.5 Juan de Villanueva: *Casita de arriba o Casita del Infante* El Escorial (1775). Fotografía: Paloma Gómez

Resulta significativo que esta sea la primera vez que Soler titule un grupo de obras –y en concreto de 6 unidades– como “Obra” (equivalente a *opus* en otras latitudes, por supuesto), cuando en esta fecha había compuesto ya decenas de sonatas que, aparentemente, nunca había agrupado bajo ese título (lo más parecido son las *XXVII Sonatas* entregadas a Lord Fitzwilliam, o el mencionado libro de *40 Sonatas*, o la posible asociación en “sonatas pareadas” que están en la misma tonalidad). A partir de este momento, Rubio intenta demostrar que cada año salió de la pluma de Soler una “Obra” o grupo de 6 sonatas, todas ellas escritas para el Infante, que constituyen las Obras 2ª a 8ª (1980a: 50-51). En el capítulo final volveremos sobre esta cuestión.

Aquí es necesario otro inciso para anotar una serie de entradas en la contabilidad del archivo de palacio que nos dan cuenta de la presentación al Infante de varias colecciones de sonatas compuestas por otros músicos cercanos a la Corte. Así, en marzo de 1775 presentó Luigi Boccherini una colección de seis sonatas para clave;⁵⁶ en el

Sonatas de Albero, así como los grupos de 3, 4, 6 ó 12 sonatas, tríos o conciertos, frecuentísimos en el Barroco. En la época de Soler (pero también antes e incluso después) abundan las obras formadas por 6 sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, etc.: *6 Suites francesas e inglesas*, *6 Partitas* o *6 Conciertos de Brandemburgo* de J.S. Bach, *6 Sonatas “Prusianas”*, “*Württemberg*”, *6 Sonatinen* de C.P.E. Bach, *6 Sonatas* (clave) op. 5 y op. 17 y *6 Sonatas* (violín y teclado) op. 2, op. 10 y op. 16 de J.C. Bach, *6 Cuartetos “Milaneses”*, “*Vieneses*”, “*Haydn*” de Mozart, *6 Cuartetos* op. 18 de Beethoven, etc.

⁵⁶ En el texto de la factura se lee «Luis Bucarini», en lugar de Luigi Boccherini.

mismo mes está datada otra colección de seis sonatas compuestas por José Teixidor;⁵⁷ y otras facturas informan de la entrega de una colección de tocatas compuesta por Pablo Cicoñani, así como de otra colección anónima y de unos papeles de música escritos por Carlos Quaglio Machini (Martínez Cuesta 2003: 350).

Las anotaciones hechas en el archivo referidas a copias o encuadernaciones también proporcionan datos sobre las obras compuestas por Soler entre 1776 y 1783 para uso y disfrute del Infante (Martínez y Kenyon 1988b: 779). Así, por ejemplo, se habla de un “libro de sonatas” encuadernado en 1783, de un “libro de música” encuadernado en 1784 (que quizá podía contener las últimas sonatas compuestas por Soler para el Infante), o de 32 pliegos que podían corresponder a los *6 Conciertos para dos órganos* R. 463, que aparentemente fueron compuestos antes de 1776 y no llevan número de “Obra”, pero que fueron sin duda pensados para poder tocar a dos teclados con el Infante en El Escorial y por tanto compuestos a partir de 1773.

Como ya se ha explicado más arriba, don Gabriel pasó por el monasterio al inicio de la jornada estival en La Granja con el fin de recibir un ejemplar del libro *Theórica y Práctica del temple para los órganos y claves*,

Ordenado por el Infante para solventar el problema de las diferentes afinaciones que tenían sus instrumentos de tecla. El libro consta de una dedicatoria y doce capítulos de una extensión de sesenta y siete páginas y cuenta con diecisiete dibujos explicativos. La obra tiene como segunda finalidad la presentación de un instrumento inventado por el padre Antonio Soler, llamado aquí *acordante*, que servía para demostrar el paso de un semitono menor a mayor y la división de un tono en nueve partes o comas [...] A principios del mes de diciembre, antes de abandonar el monasterio, don Gabriel recibió el primer acordante construido por Basilio Barea, según las instrucciones del padre Soler [...] Durante el mes de enero del año siguiente, Basilio Barea construyó un segundo acordante, más pequeño, para el clave chico de S.A. De los dos acordantes, uno fue regalado al duque de Alba (Martínez Cuesta 2003: 398).

Las cuentas del archivo permiten deducir con exactitud en qué consistían las academias del Infante con el padre Soler, qué otros músicos participaban y qué música tocaban. Valgan como ejemplo estos dos casos. Al comienzo del verano de 1782, como se ha visto, don Gabriel acudió al monasterio antes de dirigirse a La Granja a la jornada estival, y una vez allí “don Gabriel mandó a cuatro mozos bajar el clave del padre Soler de su celda a su cuarto, donde él le esperaba con su órgano de vasos. Ésta puede ser otra posible combinación para la interpretación de sus *6 Conciertos para dos órganos*” (Martínez Cuesta 2003: 398).⁵⁸ En el mismo año, ya durante la jornada del Escorial (en otoño), se bajó de nuevo el clave del padre Soler a una sala donde también estaba el órgano de vasos. A esta academia acudieron también, además del Infante y Antonio Soler, Nicolás Conforto, maestro de clave del Infante, Francisco Manzano, que tocó el mandolino y Francisco Javier Moreno, que tocó el violín. Queda constancia de que Nicolás Conforto reunió toda la música que se tocó en esa sesión en dos libros: un primer volumen de sonatas del padre Soler y un segundo a modo de miscelánea de los otros autores que participaron en la academia, de los cuales consta que Moreno llegó a recibir una gratificación de 400 reales por sus sonatas (Martínez Cuesta 2003: 398).

⁵⁷ De nuevo el texto escribe por error «José Tergido», en lugar de Teixidor. En julio de 1780 consta en la contabilidad una ayuda a «José Teijido», Vice-maestro de la Real Capilla de S.M. por valor de 600 rs. (Martínez Cuesta 2003: 390).

⁵⁸ Martin Voortman apunta que el órgano de vasos tendría un mecanismo demasiado lento para estos conciertos, para los que sería más adecuado el órgano de cámara *vis-à-vis*.

El inventario de las partituras que se subastaron a la muerte del Infante contenía las siguientes obras de Soler: “siete tomos muy bien encuadernados de sonatas, un juego de seis conciertos de órgano (dos libros), concierto de dos órganos y la obra completa de quintetos de órgano (cinco libros) [...] Todos los conciertos, los quintetos y varios tomos de sonatas fueron adquiridos por don Manuel de Béjar, el antiguo ayo de don Gabriel. Las restantes sonatas fueron a parar a manos del intendente de Cádiz” (Martínez y Kenyon 1988b: 780).

A su muerte en 1783, Soler había cobrado ya su gratificación anual, pero un año después su sobrino Pedro Soler, abogado natural de Reus y residente en El Escorial, se dirigió al Infante, al que alabó como “origen dichoso de la felicidad de su tía y suia”, para pedirle ayuda económica por una enfermedad que le tenía sumido en penurias económicas. Don Gabriel, fiel a su generosidad, le envió 300 reales, última anotación en el archivo en relación con nuestro compositor (Martínez y Kenyon 1988b: 780 y Martínez 2003: 420).⁵⁹



Fig. 1.6 G. Guacci: *Alegoría del buen gobierno del Infante don Gabriel* (1790).
Museo del Prado (en depósito en el Instituto de Estudios Fiscales, Madrid)

⁵⁹ El cuadro del desconocido pintor italiano G. Guacci (Fig. 1.6), pintado en 1790, es decir, ya fallecido el Infante, representa una alegoría del Infante don Gabriel ante un paisaje imaginario. El niño que hay a sus pies lleva un papel en el que se lee “Salucio” (quizá una corrupción de Salustio, del que don Gabriel era afamado traductor). La figura femenina es una musa, que además de inspirar a poetas, artistas y filósofos, también se encarga de acompañar a reyes y príncipes para aconsejarles en el buen gobierno. El anciano de la derecha sujeta con las manos una guadaña y está apoyado en un enorme reloj, alegoría del tiempo. La mujer de la izquierda es la Parca, que tiene el carrete a sus pies con el hilo ya cortado, como señal de que se llevó al Infante demasiado pronto. La Musa intenta impedirlo con su mano alzada. Las figuras del fondo son la alegoría del buen gobierno: la armonía, la justicia y la abundancia (Resumen del estudio iconográfico realizado por la empresa Tekné: *conservación y restauración*, que ha restaurado este cuadro recientemente). Agradezco la cortesía del envío inicial de la imagen a Héroes Andrade Patiño (Subdirección General Adjunta de Organización, Planificación y Recursos – Instituto de Estudios Fiscales, Madrid).

1.4. El músico ilustrado

Las relaciones de Soler con la nobleza y con la realeza, y más concretamente con dos personas que podemos claramente considerar como “ilustrados” y amantes de las artes (el Duque de Medina Sidonia y el Infante don Gabriel), propiciaron el contacto de nuestro músico tanto con las corrientes teóricas más importantes de su tiempo como con la música que se hacía dentro y fuera de España. Samuel Rubio destaca la importancia de las jornadas que la Corte pasaba en El Escorial:

La polémica en torno a la *Llave de la modulación*, sus cargos de maestro de capilla y organista del monasterio escorialense, centro donde pasaba temporadas la Corte con un séquito de toda suerte de personas, entre las que se contaban varios maestros de música y, sobre todo, su extraordinario valer unido a las excepcionales dotes humanas de que estaba adornado, hicieron del Padre Soler una figura de singular relieve. Su nombre era pronunciado con respeto por los mejores músicos de la Corte, por la mayoría de los profesionales españoles y también por algunos extranjeros [...] Allí se discutía del arte musical y de sus problemas; se comentaban las últimas novedades llegadas a Madrid de este o aquel país extranjero, sobre todo de Italia (Rubio 1980a: 24).

Por el inventario de libros y partituras de música que poseía el Infante es posible hacerse una idea cabal de la música que circulaba en los ambientes cortesanos a finales del siglo XVIII, es de suponer que la mayoría de ella también puesta al alcance de Soler y de los restantes músicos relacionados con el Infante. Las informaciones de Martínez y Kenyon nos hablan, para empezar, de unos pocos libros de teoría musical: “el poema *La música* (1779) de Tomás de Iriarte; *Práctica para templar órganos* del Padre Soler; *Historia de la música* (1770) en dos tomos de Giambattista Martini; *De musica* (1577) de Francisco Salinas; y *Salita a Parnasso* (traducción italiana de 1761) de J.J. Fux” (1988b: 789-790). Hemos visto que Soler conocía la *Historia de la música* de Martini desde los años 60, puesto que este fue el motivo para empezar la relación epistolar con el boloñés. También conocía *L’Art du Facteur d’Orgues* de B. de Celles (Sloane 1999: 87), como vimos al comentar su *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*, tratado que obraba en poder del Infante en versión manuscrita.

La biblioteca de música práctica del Infante –quizá uno de los datos más relevantes para saber qué otra música podían conocer los maestros y compositores de la cámara del Infante– ha sido también descrita por Martínez y Kenyon, quienes empiezan por recordar que las partituras de don Gabriel tenían tres fuentes: “sus propias compras efectuadas en Londres y en París a través de terceras personas, o bien en Madrid; las obras compuestas por músicos de su propio grupo, a veces por encargo; y obras que le fueron presentadas, ya sea por músicos extranjeros de paso por Madrid, ya sea por músicos madrileños no relacionados directamente con él” (1988b: 790). Los nombres que mencionan se refieren siempre a compositores contemporáneos, y entre ellos estaban G. Pugnani, N. Piccinni, A. Sacchini, F.D. Lebrun, J.C. Bach, L. Rossi, C.F. Abel, N.J. Hüllmandel o L. Borghi. Es muy importante observar que, a pesar del origen claramente italiano o alemán de casi todos, se trata de autores que vivieron en las décadas de 1770 y 1780 en Londres o en París, o que por lo menos publicaron allí muchas de sus obras. La ausencia de autores que vivieran realmente en Austria o en Alemania, y en especial de Haydn, un compositor favorito en Madrid y cuyas obras se podían adquirir en muchos puntos de España, resulta sorprendente. Los autores del artículo apuntan la posibilidad de que las sonatas de este último estuvieran incluidas en algún libro de “sonatas para clave de varios autores” (1988b: 792). En cuanto a las obras

de compositores relacionados con la Corte, el inventario incluye, además de Soler, obras de Gaetano Brunetti, el maestro de violín sucesor de Sabatini, de Francisco Javier Moreno, primer violín de cámara del Infante, o de José Lidón, organista de la Real Capilla, entre otros (1988b: 793).

Además de todo esto, hay que recordar a los músicos que rodeaban no sólo al Infante don Gabriel, sino a la realeza en general, puesto que es evidente que Soler debió conocer mucha de su música en las temporadas de otoño que la Corte completa pasaba en El Escorial, tanto antes como después de iniciar su relación con el Infante; en las jornadas que, como hemos visto, pasó con don Gabriel fuera del monasterio; o en otros encuentros, academias y festividades a los que, por su cargo, tuvo que asistir. Sin olvidarnos de Domenico Scarlatti, Sebastián de Albero o incluso José de Herrando,⁶⁰ mencionamos en primer lugar a José de Nebra y Felipe Sabatini, primeros maestros respectivamente de clave y violín del Infante, a sus sucesores Nicolás Conforto y Gaetano Brunetti, o a Luigi Boccherini, compositor y violón del cuarto del Infante don Luis Antonio, hermano de Carlos III. No cabe duda, además, de que mucha de esta música la escuchó interpretada en festividades religiosas o academias de cámara, pero otra mucha la debió conocer a través de copias manuscritas (y de alguna que otra edición) a las que tendría un acceso más o menos sencillo dada su posición y los contactos que tendría con los numerosos músicos con los que trataba.

Para completar el panorama de la música europea que pudo conocer Soler, aquella que pudo tener una influencia más o menos directa en la gestación de sus sonatas (sin olvidar los quintetos o los conciertos), es necesario estudiar un poco más a fondo la presencia de la música de Haydn en España en lo que concierne al terreno instrumental (sinfonías, cuartetos y sonatas, principalmente), habida cuenta que es bastante probable que Soler pudiera conocer –por cuestiones cronológicas– un poco más de la mitad de las sonatas compuestas por el genio austríaco, además de que es, con enorme diferencia, el autor europeo más mencionado en las monografías sobre el siglo XVIII español. En paralelo mencionaremos el papel de Boccherini en la introducción en España de las novedades europeas y la influencia de sus propias obras. Más adelante, en el segundo capítulo, estudiaremos a fondo los fundamentos técnicos de la música en forma de sonata tanto ibérica como de otros lugares de Europa –desde Scarlatti, Seixas o Albero hasta J.C. Bach y Haydn–, antes de estudiar las sonatas del propio Soler.

Para empezar, cabe recordar la práctica que había en España de interpretar durante la misa fragmentos de sinfonías o cuartetos en el órgano o en la orquesta (Martín Moreno 1985: 150), algo equivalente, sin ir más lejos, a la interpretación durante el Ofertorio de las *Sonatas de iglesia* de W.A. Mozart, y fue Haydn (con menor presencia de otros autores) el compositor más mencionado en los testimonios que han quedado de esta práctica. Su música era bien conocida y admirada en Madrid, lo que puede explicar influencias como la detectada por Martín Moreno: “[Felipe Rodríguez] amplió sus conocimientos musicales al trasladarse a Madrid [...] allí escribió quince sonatas para tecla en las que demuestra conocer el estilo de Haydn [...] De hecho, en algunas de sus sonatas se percibe con claridad la «forma sonata» con su esquema tripartito propio del clasicismo vienés, como en la sonata en sol menor” (1985: 152). La posible influencia de Haydn (escuchado por Soler en las academias que organizaba Boccherini), e incluso

⁶⁰ José de Herrando (1680-1762), autor del único tratado de violín importante que se conserva en España, fue primer violín de la Real Capilla de la Encarnación, de la del Buen Retiro y de los Sitios Reales, además de coincidir en la Corte de Fernando VI con Farinelli, Scarlatti o Albero. Las *6 Sonatine a solo per Violine di V Corde* (1754) que se conservan de Herrando son en realidad seis sonatas que, según Querol, están en la misma línea estética que las de Scarlatti y Soler, con la gran diferencia de que cada una de ellas consta de tres movimientos en distinta tonalidad (Martín Moreno 1985: 259-260).

de D. Alberti y C.P.E. Bach en los 6 *Quintetos* del monje escurialense también ha sido puesta en evidencia por Martín Moreno (1985: 240), quien cita a su editor Gerhard para subrayar la independencia de los instrumentos y la total superación de la antigua música de cámara con continuo.

No cabe duda de que Boccherini, quien vivió en Lucca y en la Viena de Haydn entre 1760 y 1761, autor él mismo en esos años de obras como los *Sei Trii per archi* op. 1 y de los *Sei Quartetti* op. 2, publicados en 1767 (cuatro años antes que Haydn publicase sus primeros cuartetos), fue un perfecto transmisor –a su llegada a España– de las corrientes más avanzadas y de mayor altura técnica de la música europea. Él mismo siguió produciendo aquí un repertorio de música de cámara no superado por ningún otro compositor, admirado tanto en las academias reales como en las incipientes academias burguesas (Teatro de los Caños del Peral): los tercetos, cuartetos, quintetos, conciertos y sinfonías de Boccherini no pudieron pasar desapercibidos a los atentos oídos de los músicos más prominentes del momento, entre ellos Soler. No duda en afirmar Martín Moreno sobre los 6 *Quartetti* op. 10:

En estas obras de 1769-70 Boccherini se pone al mismo nivel de Haydn y Mozart por su tratamiento de la melodía, su madurez en el tratamiento del cuarteto y su puesta al día en las corrientes de la época [...] El hecho de que esta música, en la vanguardia de la época, fuese destinada a las academias madrileñas, prueba que Iriarte no se equivocaba al escribir diez años más tarde que en Madrid había una gran afición a la música instrumental (1985: 244).

Resulta muy significativa la nota necrológica del *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1805) para valorar la consideración de Boccherini tanto en España como en otros países europeos: autor integrado en su tiempo, que asimiló rasgos de Haydn sin impedirle desarrollar su propia personalidad. Italia lo pone a la misma altura que Haydn, España lo prefiere al maestro alemán, considerado a veces excesivamente erudito. Francia lo tiene en mucha estima, y Alemania lo conoce aún demasiado poco. Fue el primero en escribir cuartetos para cuerdas con partes independientes para cada instrumento, y fue el primero en conseguir el éxito con esta música en España (cit. en Martín Moreno 1985: 249).

Quizá el mejor ejemplo de la relación directa de Haydn con España, como narra Martín Moreno citando a Nicolás Solar Quintes (1985: 276), procede del contrato que firmó con la Condesa-Duquesa de Benavente, paradigma de mujer ilustrada, rodeada de artistas y literatos y participante en las academias que organizaba, por el que Haydn se comprometía a enviar a la Condesa-Duquesa *todas sus composiciones musicales*, salvo las que fuesen encargos ajenos para uso privado. Aunque el contrato data de 1783, y su apéndice de 1785, por lo que no pudo tener ninguna repercusión en el posible conocimiento de dichas obras por Soler, muestra una vez más la admiración por Haydn que ya expresara Tomás de Iriarte en su *Epístola escrita en mayo de 1776. A una Dama que preguntó al Autor qué amigos tenía*. Como explica Martín Moreno, esta presencia de Haydn se apoya también en “la cultura musical de los nobles ilustrados, preocupados por hacer en sus palacios música de la mejor que se hacía entonces en Europa. La preocupación por la música alemana es tan fuerte, que conviene recordar que España es la primera nación que se interesó por la música de Haydn, cuando todavía era un desconocido, antes de convertirse en el símbolo musical de la Ilustración en toda Europa” (1985: 278).

1.5. Crisis personal y años finales

Para terminar este recorrido biográfico, conviene volver al estudio de José Sierra *Vida y crisis del Padre Antonio Soler*, centrándonos en este caso en la documentación que se generó a raíz de su deseo de abandonar el Monasterio del Escorial para incorporarse al Monasterio de los Jerónimos de Granada. El propio Sierra aclara lo siguiente:

[...] los documentos nos presentan más bien la crisis que había entre el Prior del Escorial y el Padre General de la Orden –reflejo también de la crisis en que estaba la orden en El Escorial en el último tercio del siglo XVIII– que los datos que motivaron la crisis de Antonio Soler, que desafortunada y sorprendentemente faltan en el expediente. Falta asimismo la *Sumaria*, es decir, las indagaciones que se hicieron en el Monasterio para analizar los motivos y razones que el Padre Antonio Soler tenía para secularizarse o para hacer segunda profesión en el monasterio de los jerónimos de Granada y si éstos eran motivos suficientes o no (Sierra 2004: 10).

Antes de iniciar su estudio sobre la crisis del Padre Soler, propone Francisco Javier Campos una aproximación objetiva a su figura que ayude a situar los acontecimientos desde la óptica más certera posible:

- 1º) Que es, antes que nada, artista e intelectual; centrado y dedicado fundamentalmente a la actividad musical plena, como teórico (investigador, estudioso de la música y conocedor de las corrientes del momento), y como creador (Maestro de Capilla, compositor y profesor).
- 2º) Que es monje jerónimo en El Escorial durante el apogeo de la Ilustración, en la segunda mitad del siglo XVIII, conociendo sus ideales renovadores y sintonizando con ellos.
- 3º) Que mantiene un estrecho contacto, amplio y frecuente –2 ó 3 meses al año– con diferentes miembros de la familia real, un buen sector de la corte y de artistas (Campos, en Sierra 2004: 114).

El estudio de Campos hace referencia a la documentación que generó el deseo de Soler de abandonar El Escorial para trasladarse al Monasterio de los Jerónimos de Granada, o la intención incluso de secularizarse. Sin embargo, es difícil conocer en profundidad las razones que pudo tener Soler para tomar una de las dos decisiones, ya que faltan los datos correspondientes en el expediente, quedando sólo la correspondencia entre el Prior del Escorial, Julián de Villegas, y el General de la Orden, Felipe de Montemolín, que es la que se recoge en este trabajo. De este intercambio epistolar, así como de las *Memorias sepulcrales* y de las *Actas capitulares*, se deduce que Julián de Villegas era una persona conflictiva, que tenía problemas con su propia comunidad, así como con el General de la Orden, y en el asunto de Soler su postura era contraria a la marcha del músico. Por su parte, Felipe de Montemolín fue mucho más comprensivo con los deseos de Soler, y no habría impedido su traslado. Parece que Soler se vio envuelto en algún incidente que no fue solucionado correctamente por el Prior, lo que incluso llevó a temer por su integridad, y en todo caso le produjo desde 1776 frecuentes problemas de salud que, indudablemente, acortaron la vida del ya de por sí frágil músico.

Hay que recordar también que todos aquellos monjes –entre ellos Soler– que tenían una relación especial con la Corte podrían ser vistos de una forma “especial” por

el resto de la comunidad.⁶¹ Soler, como ya hemos visto, mantuvo relaciones con la realeza y la nobleza durante toda su vida activa, y las pruebas son la correspondencia ya estudiada con el Duque de Medina Sidonia, así como las cantidades que se le abonan por sus actividades musicales con el Infante don Gabriel.⁶²

Muy acertadamente termina su trabajo Campos con una conclusión abierta:

En estas circunstancias descritas hay que ubicar la crisis que sufre por los años 1777-78. ¿Fue sólo una fuerte depresión ocasionada por el agotamiento, en su constitución física no muy fuerte? ¿Tuvo, además, alguna motivación religiosa que afectase a su vocación en términos espirituales? Al faltar la carta donde se explicaban las causas del paso que pensaba dar del legajo documental, sólo podemos asirnos a sospechas e intuiciones, con todo el cuidado que hay que tener a la hora de basarse en ellas para alguna conclusión, que conscientemente nosotros vamos a eludir (Campos, en Sierra 2004: 118).

La respuesta a estos interrogantes, sin embargo, la vamos a encontrar dentro de los muros del propio monasterio, a raíz de la publicación de todos los documentos internos en un período de dos siglos,⁶³ dentro de los cuales ha encontrado José Sierra un informe que puede ser la causa principal de la crisis, y que ha publicado en un artículo posterior a la *Vida y crisis*. En él narra la relación de Soler con el organero José Casas, quien hizo una reparación defectuosa en el órgano mediano prioral del monasterio del Escorial entre los años 1771-1774, dejándolo sin concluir para marchar a cumplir un encargo a Sevilla, que también fue problemático y del que ya dimos noticia en la Sección 2.1. A su vuelta al Escorial intentó arreglar el desaguisado a partir de 1778 durante veintitrés meses, pero no lo consiguió, y fue el organero José de Verdalonga quien lo restauró adecuadamente en 1786 (Sierra 2006: 617).

El Padre Soler era, como sabemos, organista del monasterio, por lo que durante todo este período (1771 hasta su muerte) “no sólo tuvo que sufrir las consecuencias de un órgano en muy mal estado [...] o las ausencias de Casas, quien deja el órgano sin concluir por un encargo en la catedral de Sevilla donde también causó desavenencias, sino que hubo de soportar los sinsabores de tener que intervenir con informes contra el organero, sobre el que también pesaba la acusación de haber usado tubos de otros órganos del propio monasterio para la mencionada reparación” (Sierra 2006: 618). Uno

⁶¹ “La corte hacía estación o jornada en el Real Sitio de San Lorenzo más de dos meses al año (octubre-diciembre); esto no hubiese tenido nada de anormal si la Comunidad no se hubiera sentido afectada en la marcha de sus ocupaciones, ya que la presencia próxima y continua de muchos de los miembros de la familia real y la corte cabe los monjes –y viceversa– tenía que alterar notablemente el desarrollo de la vida monástica cotidiana, al menos del grupo intelectual selecto y de los que ostentaban los cargos principales, con lo que desencadenaría no pocas envidias y resentimientos de los marginados” (Campos, en Sierra 2004: 116).

⁶² “El P. Soler estaba dispensado del rezo coral de Maitines, salvo los días en que su presencia como Maestro de Capilla fuese necesaria, pero no de la responsabilidad dimanante de su cargo, más la dedicación a la creación musical religiosa para el culto y los oficios del Escorial, que no fue pequeña. Además, hay que tener en cuenta la música que compuso para «la diversión del Ssmo. Infante de España don Gabriel de Borbón», como consta en las partituras originales –sonatas, quintetos, conciertos para dos órganos, el diseño del famoso ‘afinador o templante’, etc.–, y el tiempo que le dedicaba como profesor del Infante, y que en las veladas de la Casita de Arriba, trazada por Juan de Villanueva, tendría que estar presente y asesorar, más las sesiones y tertulias celebradas en su celda, etc. Tenemos que pensar que por estos cargos y ocupaciones añadidas al P. Soler no le sobraba tiempo” (Campos, en Sierra 2004: 117). Como ha quedado demostrado antes, habría que rebajar un poco la intensidad de la dedicación al Infante –sobre todo en lo que concierne al aspecto pedagógico– y su duración, que se limitó al período 1773-83.

⁶³ Mediavilla Martín, B.: *Inventario de documentos. Real Biblioteca del Escorial (1630-1882)*. Ediciones Escripturales, 2005.

de los documentos en torno a este proceso, el llamado *Ynforme del echo*,⁶⁴ relata todos los sucesos con detalle, al tiempo que aclara los motivos que pudieron influir en la crisis de Soler.

El punto de partida del conflicto fue el nombramiento del ya mencionado y conflictivo Julián de Villegas como prior en 1773, que además se prolongó dos mandatos más hasta su muerte en 1781. Este prior manifestó una cierta oposición a la presencia de seglares en el monasterio, algo que, como sabemos, era habitual no sólo en la habitual temporada de otoño de la Corte en El Escorial, sino también en algunas festividades como Navidad y el Corpus. Como además Soler era seguramente el monje más vinculado a la Corte y a los nobles que la acompañaban, esto pudo ser el origen de una antipatía personal hacia nuestro músico. El primer asunto espinoso más o menos documentado se deduce, como explica Sierra, de la última carta de Soler a la Duquesa de Medina Sidonia, que data de enero de 1773 (coincidiendo con el nombramiento como prior de Villegas). En ella le pide a la Duquesa “que le diga [al prior] que el chico que ella quiere que entre en el monasterio para cantar ya fue aprobado por él y admitido por el prior anterior. Parece que Soler quiere prevenirse contra alguna represalia del prior Villegas que impidiera la entrada del niño por alguna razón que no conocemos” (Sierra 2006: 620-621).

Pero el conflicto se enrareció considerablemente con motivo de la desastrosa renovación que hizo el organero José Casas en el órgano prioral. El mencionado *Ynforme del echo* explica pormenorizadamente todas las fases del proceso, así como la actuación de sus protagonistas. Los hechos esenciales son los siguientes:

- el organero José Casas, natural de Reus, fue contratado para la “renovación y aumento” del órgano prioral del coro del monasterio en mayo de 1771, y en ello trabajó hasta septiembre de 1774, fecha en la que –sin haber terminado la reparación– se marchó a Sevilla por otro encargo;
- confiado José Casas en el “amor que el prior le profesaba” y en que no se traerían peritos para valorar su trabajo en el monasterio, aún así se atrevió a decirle al prior “que podía traer peritos porque la obra estaba terminada y el prior le excusa basándose en que el P. Soler estaba contento con la obra, cosa que no era cierta y Soler, en efecto, no le quiso dar la aprobación porque [...] no estaba el órgano en los términos que debía estar” (Sierra 2006: 625-626);
- a pesar de eso, José Casas consiguió del prior que le pidiera a Soler su aprobación para que le sirviera de “honor y crédito” en Sevilla (bajo la excusa de que en el apeo general, es decir, en el repaso que haría dos años después, quedaría perfectamente), y Soler, engañado, se la dio, no como perito facultativo, sino como organista y maestro de capilla;
- el organero volvió de Sevilla en 1778, dos años después del tiempo señalado por el contrato para realizar el apeo (1776), y Soler le informó de los múltiples defectos que tenía el órgano, por lo cual estuvo Casas veintitrés meses trabajando en su reparación, pero lo dejó peor que estaba;
- tras esto, repitiendo la misma jugada que en 1774, le dijo al prior que había concluido la obra, diciendo que Soler la aprobaba, cosa que no era cierta, por lo que el prior le pidió a Soler que escribiera su opinión, que se concretó en dos defectos que bastaban para anular la aprobación, pero para asegurarse pidió que se llamara a peritos de una y otra parte;

⁶⁴ Como explica Sierra, este documento fue publicado incompleto en el libro de L. Hernández titulado *Música en el Monasterio de El Escorial (1563-1837)*. Ediciones Escorialenses, 2005.

- el prior, sin embargo, le pidió a Soler que le explicara al organero los defectos y viera si podía remediarlos, cosa que parecía imposible, aunque José Casas todavía intentó buscar el dictamen de otras personas de la Corte;
- en dicho dictamen se dice que no es necesario el examen del órgano porque ya tiene aprobación; que en la contrata sólo se manda que le dé un apeo general a la obra pasados dos años; y que el órgano no está hoy en día como lo dejó él al partir a Sevilla por haber sido manipulados los fuelles por Soler;
- el músico rebate todas las razones de Casas y vuelve a pedir peritos que valoren la reparación, con el fin de hacer cumplir al organero la cláusula nº 12 del contrato por la cual se compromete a realizar un mantenimiento del mismo.

Como señala Sierra, la actuación del prior fue pésima, al proteger a un organero claramente deplorable, en vez de confiar en el buen criterio del P. Soler, a quien incluso obligó a escribir aprobaciones engañosas, cuando desde 1771 hasta su muerte se vió privado del órgano más utilizado en la iglesia, algo que debió afectarle desde el punto de vista profesional, por supuesto, y también personal, al carecer del apoyo de su prior ante las lamentables actuaciones de Casas. Para terminarlo de arreglar, la obra que hizo el organero en Sevilla entre 1774 y 1778 fue también duramente criticada por los organistas titulares, Juan Roldán y José Blasco de Nebra, de forma que sólo llegó a terminar la restauración de un cuerpo de uno de los dos órganos que debía hacer (v. Sección 2.1). Sin embargo, José Casas tuvo todavía la osadía de pedir la intervención de Soler para que le defendiera ante los veintidós reparos que puso el Cabildo de Sevilla a su reparación (Casas 1778), a lo que el músico, en un alarde de caballerosidad (real o forzada) y sin haber visto el órgano, contestó con otra carta en la que, poniendo por delante su conocido dominio del órgano, sacó la cara por el organero (Soler 1778). Es de imaginar su indignación cuando a la vuelta de éste al Escorial en ese mismo año no sólo puso objeciones a la necesaria reparación del órgano que había quedado inconclusa, sino que intentó además justificarse en lo escrito en el contrato, en el apoyo del prior y en el de otros peritos de la Corte que avalaran su injustificable comportamiento.

En opinión de José Sierra, “el asunto del órgano que tan fatalmente «restauró» José Casas en El Escorial influyó en gran medida en la crisis de Antonio Soler, como desencadenante o como fatal punto final. En ningún caso pudo ser este asunto ajeno a su crisis. Asimismo creo que el prior Villegas aprovechó este asunto para castigar al P. Soler” (Sierra 2006: 632). No es posible saber, por supuesto, si esta fue la única causa, o la más importante, de su crisis, ni tampoco por qué el prior no quería que Soler se marchara a Granada. Lo cierto es que a partir de mediados de los años 70 su salud empieza a empeorar ostensiblemente, obligándole a pasar algunas temporadas en la enfermería. Finalmente en el otoño de 1783 cayó en cama víctima de la fiebre, falleciendo el 20 de diciembre de ese mismo año. Tenía cincuenta y cuatro años.

Como broche final presentamos dos opiniones contrastadas sobre la figura humana y profesional del Padre Antonio Soler, una clásica, debida a su primer gran biógrafo y editor, Samuel Rubio, y la otra, más actualizada, obra del uno de los expertos actuales en nuestro músico, José Sierra.

En opinión de Samuel Rubio, a la luz de la nota necrológica redactada a su muerte,

Desde el primer momento de su ingreso en el convento se entregó el Padre Soler al exacto cumplimiento de las obligaciones que le imponía su nuevo estado, sin que ningún obstáculo le hiciera jamás declinar de esta recta línea de conducta. Las pocas horas que estas y otras ocupaciones propias de la vida conventual y el cumplimiento de sus cargos de organista y maestro de capilla le dejaban libres las dedicaba con avidez al estudio y a la composición [...] De una simple lectura de sus cartas al Padre Martini se trasluce que el Padre Soler era en extremo modesto, lo que concuerda perfectamente con lo que se dice de su irrevocable negativa a dejarse retratar y con los rasgos de humildad que hace resaltar su biógrafo [...] El excesivo trabajo minó y debilitó de tal modo su salud, que se vió obligado en los últimos años de su vida a retirarse con frecuencia a la enfermería para restablecer las fuerza físicas, aunque jamás lo hizo sino cuando se sentía totalmente rendido por el agotamiento (Rubio 1980a: 26-27).

Medio siglo después, los nuevos documentos encontrados (cartas al Duque de Medina Sidonia, documentos internos del Escorial), han permitido una visión más humana de la figura de Soler, que Sierra se encarga de transmitir:

Contrasta, en efecto, el Soler que nos presentan las *Memorias sepulcrales*, el personaje tímido y humilde que nos presentan José de Teixidor e Hilarión Eslava [y Samuel Rubio] que no quiere hacerse el retrato que insistentemente le pide Martini de Bolonia para su galería de músicos ilustres, con el Soler que aparece en la correspondencia con el Duque de Medina Sidonia. Sería, sin embargo, una simpleza histórica el pretender a uno de los dos en detrimento del otro, como si tiráramos de los dos extremos de una cuerda para ver quién gana. Quisiera advertir contra esta fácil tentación. Ni Soler es el beatífico monje que nos presentan las *Memorias sepulcrales* ni el relajado cortesano que podría aparecer en una lectura rápida de la correspondencia con el Duque de Medina Sidonia [...] La personalidad auténtica de Soler, mientras no dispongamos de más elementos de juicio, hay que buscarla sobre todo en su obra. Y hay que decir una vez más que la obra de Soler es enorme y de una importancia que todavía no se ha valorado suficientemente [...] estamos ante un hombre ilustrado, con gran categoría como compositor, teórico e historiador de la música (Sierra 2004: 11-12).

Para terminar, nada mejor que citar las acertadas palabras de José Sierra en su introducción al libro *Vida y crisis del Padre Soler*:

Hasta donde hoy sabemos, su obra nos muestra un hombre extraordinariamente inquieto e innovador, mucho más avanzado y vital que el entorno en que le tocó vivir. Respiraba Soler esporádicamente lo nuevo de la Ilustración a través, entre otros, de su discípulo y luego amigo el Infante don Gabriel, rodeado de intelectuales, inquietudes y experimentos que abogaban por una modernidad a la que el espíritu de Soler aspiraría sin llegar a vivir plenamente, como a hurtadillas, impidiéndolo la falta de visión o la decadencia de la orden jerónima a finales del siglo XVIII (Sierra 2004: 16).



Fig. 1.7a Lápida sepulcral de Antonio Soler en el Monasterio de El Escorial colocada por el Real Patrimonio hacia 1972. Fotografía: Paloma Gómez.

AQUI YACE
EL R. P. ANTONIO SOLER
RAMOS
DE LA ORDEN DE SAN JERONIMO
MONJE EN ESTE
REAL MONASTERIO
RELIGIOSO DE VIDA EJEMPLAR
COMPOSITOR Y
ORGANISTA INSIGNE
DE REPUTACION UNIVERSAL
NACIO EN OLOT EL 3-XII-1729
MURIO EN EL ESCORIAL
EL 20-XII-1783

R. I. P.

Fig. 1.7b Lápida sepulcral de Antonio Soler. Transcripción del texto.

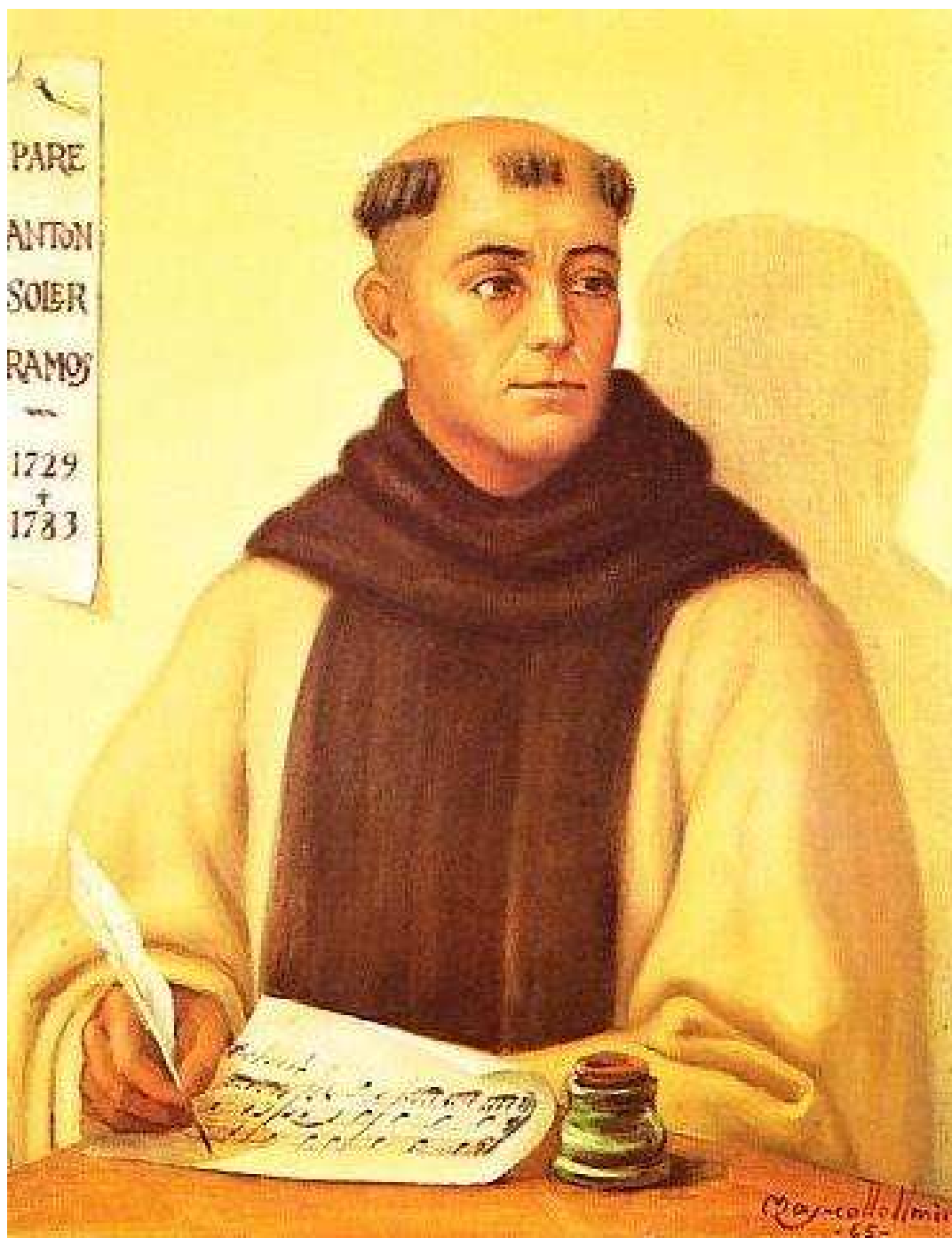


Fig. 1.8 Retrato apócrifo de Antonio Soler que figura en el Museo Municipal de Olot

ANTONIO SOLER

*Propuesta de nueva cronología*⁶⁵

- 1729 Nace hacia final de noviembre en Olot. Es bautizado el 3 de diciembre en la Iglesia de Sant Esteve de Olot con los nombres de “Antoni, Fran^{co}, Xavier, Joseph”, tal y como figura en la partida de bautismo.
- 1735 Ingresa en la Escolanía de la Abadía de Montserrat, donde tiene como profesor principal a Benet Esteve, maestro de la Escolanía de 1734 a 1759. Sus condiscípulos más prominentes fueron Felip Jaume Andreu (1727-1770) y Benet Juliá (1727-1787).
- 1745 Finaliza (aparentemente) su estancia en la Escolanía por haber llegado al máximo de edad permitido, aunque por las *Memorias sepulcrales* que escribió para fr. Pedro Serra parece que todavía en 1746 estaba en Montserrat, posibilidad contemplada con cierta frecuencia.
- 1746 (ca.) Realiza en torno a este año las oposiciones por las cuales obtiene la plaza de maestro de capilla, sin que sea posible saber con certeza si la ejerció en Lérida o en la Seo de Urgel, o incluso si llegó a ejercer el cargo y se trasladó a Madrid (hipótesis de Querol).
- 1746-52 Maestro de capilla en Lérida o en la Seo de Urgel, o posible estancia en Madrid, tras renunciar a su plaza de maestro de capilla, y aprendizaje con José de Nebra y –quizá– con Domenico Scarlatti. Compone su primera obra datada (*Cantatibus organis* R. 1, 1751).
- 1752 Es ordenado subdiácono y se le invita a entrar en la orden jerónima en calidad de organista del Escorial, propuesta que acepta, ingresando como novicio el 25 de septiembre. Empieza a componer obras litúrgicas y villancicos (*Christe Redemptor* R. 2, *Parce mihi* R. 3, *Peccantem me quotidie* R. 5,...).
- 1753 Transcurrido el años de noviciado, profesa el 29 de septiembre, ocasión para la cual compone el *Veni creator* R. 10 a ocho voces y violines. Además compone las *Lecciones de difuntos* R. 11, la *Misa de Requiem* R. 12 y algunos villancicos.
- 1754-58 Ejerce como organista en el Monasterio. Compone, entre otras, las siguientes obras: *Veni Creator* R. 17, *Dixit Dominus* R. 18, R. 24, R. 32 y R. 39, *Beatus vir* R. 25, *Laudate Dominum* R. 26 y R. 27, *Magnificat* R. 28 y R. 31, *Misa* R. 29 y R. 43 y *Salve* R. 44, además de varios villancicos y loas. Posible aprendizaje en estos años (asumiendo entonces el magisterio de capilla entre 1746-52) con José de Nebra y –quizá– con Scarlatti.
- 1759-60 Primeros años como maestro de capilla en El Escorial. En 1760 escribe un primer libro de sonatas. Compone además las *Lamentaciones* R. 56 y la *Missa brevis* R. 58, junto con cantadas, villancicos, loas y un auto sacramental.
- 1761 Comienza la relación con el Duque de Medina Sidonia y su correspondencia epistolar. Viaja en septiembre a Olot en compañía de su amigo fray Pedro Serra, pasando por Montserrat para dejar a su maestro [Benet Esteve] su primer libro de sonatas. Compone, entre otros, el villancico *Congregante y festero* R. 86, una loa y un auto sacramental.
- 1762 Publica en Madrid *La llave de la modulación y antigüedades de la música*. Compone las *Lamentaciones* R. 94 y R. 95, junto con cuatro villancicos.
- 1763 Con motivo del segundo centenario del Monasterio, algunas de las obras religiosas compuestas este año se dedican a esta festividad: *Caelestis urbs Jerusalem* R. 103 y *Memento (Domine David)* R. 104.

⁶⁵ A las obras mencionadas en cada año habría que añadir las 90 obras vocales (misas, motetes, cantadas, villancicos, loas, etc.) que no han podido ser datadas, así como la mayoría de las sonatas en un movimiento y las obras para órgano, carentes también de fecha de creación, todo lo cual debería ser distribuido más o menos equilibradamente a lo largo de los 32 años de actividad creadora de Soler.

- 1764 Se publica la primera crítica a *La Llave* a cargo de Antonio Roel del Río. Compone el *Pange lingua* R. 111, seis villancicos y una loa.
- 1765 Escribe la primera carta al P. Martini de Bolonia. El Duque de Medina Sidonia le encarga la educación musical de Pedro de Santamant, joven catalán. Manifiesta al Duque su intención de tocar para la Princesa de Asturias. Como réplica a la crítica que Antonio Roel hizo a la *Llave*, publica la *Satisfacción a los reparos de Roel*, donde aclara que en este año ya ha escrito “quatro libros de sonatas para clavicordio” (es decir, clavicembalo). Se publica la segunda crítica a *La Llave*. Además compone *Beatus vir* R. 119, *Dixit Dominus* R. 120, *Laudate Dominum* R. 121, *Magnificat* R. 123, *Lecciones de difuntos* R. 125, *Misa de difuntos* R. 126, *Oficio y Misa de difuntos* R. 127, además de cinco villancicos.
- 1766 Empieza a trabajar un su tratado sobre la “música eclesiástica antigua, inocente, clara y devota”, según cuenta en su segunda carta a Martini. Escribe también la tercera carta a este músico, así como la *Carta a un amigo*, respuesta a la segunda crítica a la *Llave*. Se publica una tercera crítica a *La Llave*, respondida esta vez por una réplica de José Vila. También redacta la necrología de su amigo fray Pedro Serra, gran intérprete de oboe, flauta y fagot, fallecido el 7 de marzo. Compone *Miserere* R. 133, *Beatus vir* R. 134, *Dixit Dominus* R. 135, *Laudate Dominum* R. 136, *Magnificat* R. 137 y seis villancicos.
- 1767 Compone los *Ofertorios de difuntos* R. 146 y R. 147, junto con siete villancicos.
- 1768 Fallece José de Nebra, maestro de clave del Infante don Gabriel. En su lugar se nombra a Nicolás Conforto, que lo era ya de las Infantas. Escribe la cuarta carta a Martini. Compone las *Lamentaciones* R. 154, el *Miserere* R. 155, dos himnos y seis villancicos.
- 1769 Compone varios responsos y responsorios (R. 164, R. 166 - R.170) y doce villancicos.
- 1770 Según las cartas al Duque de Medina Sidonia, este año ha compuesto un *Libro de 40 sonatas* (con evidente propósito didáctico). Compone *Lauda Jerusalem* R. 184, un juego de *Completas* R. 185 y nueve villancicos.
- 1771 Escribe la quinta carta a Martini –dándole cuenta de que ya ha recibido la 2ª parte de la *Historia de la música* del boloñés y de que tiene muy avanzado su tratado– y la sexta carta. Publica la *Combinación de Monedas y Cálculo Manifiesto*. El organero José Casas comienza la restauración del órgano prioral de la iglesia del monasterio. Juan de Villanueva comienza la construcción de la “Casita de Arriba o del Infante”. No se ha conservado ninguna obra fechada en este año.
- 1772 Entrega a Lord Fitzwilliam en El Escorial las *XXVII Sonatas para clave*. Escribe la séptima carta a Martini. Compone el *Himno Veni Creator* R. 195, la *Misa a 8* R. 196, *Ave maris stella* R. 197, la *Letanía* R. 198, el *Oficio de difuntos* R. 199, la *Misa de difuntos* R. 200 y ocho villancicos.
- 1773 Termina la relación epistolar con los Duques de Medina Sidonia y, aparentemente, la relación pedagógica con Pedro de Santamant. Se inicia la relación profesional con el Infante don Gabriel en forma de encuentros informales y consejos pedagógicos durante el otoño en El Escorial y participación en algunas academias. El organero José Casas comienza la construcción de un órgano *vis-à-vis* a petición de Soler con destino al Infante. Compone *Christus factus est* R. 210, *Jam sol recedit igneus* R. 211, *Salve regina* R. 212 y *Letanía de Nuestra Señora* R. 213.
- 1774 Casas termina el órgano *vis-à-vis* y, con toda probabilidad, Soler compone para este instrumento los *6 Conciertos para dos órganos* R. 463. El mismo organero, sin terminar la restauración del órgano del Escorial, marcha a Sevilla para cumplir otro encargo. Compone cuatro motetes (R. 214, R. 215, R. 218, R. 219, R. 221), *Vísperas comunes* R. 216, *Magnificat* R. 217 y *Vísperas de Nuestra Señora* R. 220.
- 1775 Encuentro y academias con el Infante en Aranjuez. Compone *Lectio secunda feriae sextae in Parasceve* R. 223 y *Stabat Mater* R. 224.

- 1776 La catedral de Málaga le encarga un proyecto para un nuevo órgano. Debido a diversas circunstancias, entre ellas las desavenencias con el organero José Casas (quien debía haber vuelto este año para hacer un repaso del órgano del Escorial), comienza la “crisis” del Padre Soler. Se termina la “Casita de Arriba”. Compone los *6 Quintetos para órgano o clave y cuerda* R. 225, primera obra dedicada específicamente al Infante don Gabriel, destinada a ser tocada en la sala de música de la “Casita de Arriba”.
- 1777 Encuentro y academias con el Infante en El Pardo. Compone una *Misa* R. 226 (dos versiones) y quizá las *6 Sonatas para órgano Obra 2ª*, nº 63-68 R. 397.
- 1778 El organero José Casas pide la intervención de Soler para que le defienda ante las acusaciones del Cabildo de Sevilla por su mala intervención en los órganos de su catedral, y Soler escribe una carta dando fe de la solvencia de Casas. Sin embargo, a su vuelta al Escorial (dos años más tarde de lo estipulado por el contrato), el organero se muestra reticente a subsanar los defectos del órgano que dejó sin terminar, aunque finalmente inicia una segunda reparación que, tras veintitrés meses, concluye dejando el órgano peor que estaba. Compone un *Miserere* R. 227 unas *Vísperas de la Asunción* R. 228 (incompletas) y quizá las *6 Sonatas Obra 3ª*, nº 134-138 R. 456 (sólo se conservan cinco).
- 1779 Compone la *Salve* R. 231 y cuatro de las *6 Sonatas Obra 4ª*, nº 91-94 R. 420.
- 1780 Compone *Veni creator spiritus* R. 232, *Ave maris stella* R. 233, *Letanía de Nuestra Señora* R. 234 y las dos sonatas finales de las *6 Sonatas Obra 4ª*, nº 95-96 R. 420.
- 1781 Compone quizá las sonatas agrupadas como *Obra 5ª* y *Obra 6ª*.
- 1782 Escribe el tratado *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves* y se construye bajo su dirección el *acordante*. El Infante hace escala en El Escorial para observar el progreso de su construcción. Compone las *6 Sonatas Obra 7ª*, nº 61-62 R. 396 (sólo se conservan dos), así como el *Pange lingua* R. 235, *Beatus vir* R. 236 y R. 240, *Dixit Dominus* R. 237, *Laudate Dominum* R. 238 y *Magnificat* R. 239.
- 1783 Compone las *6 Sonatas Obra 8ª*, nº 97-99 (sólo se conservan tres), la *Misa* R. 241, las *Vísperas comunes* R. 242, *Crudelis Herodes* R. 243, *Invitatorio* y *Lecciones de difuntos* R. 245 y una *Loa* R. 244. Muere el 20 de diciembre a las cinco y media de la mañana.

CAPÍTULO 2

LA SONATA: TEORÍA GENERAL Y ASIMILACIÓN EN LA MÚSICA IBÉRICA DEL SIGLO XVIII

2. LA SONATA: TEORÍA GENERAL Y ASIMILACIÓN EN LA MÚSICA IBÉRICA DEL SIGLO XVIII

No es posible una aproximación mínimamente rigurosa al estudio de las sonatas de Antonio Soler —o de cualquier otro repertorio— sin conocer los principios teóricos y las prácticas habituales en torno a dicha forma en los años inmediatamente anteriores a la composición de dichas sonatas. Al mismo tiempo, resulta evidente que no sería este el marco adecuado para un estudio en profundidad de la teoría de la sonata, de su transformación y tipología o de su implantación en la Península Ibérica, todo lo cual ha sido y sigue siendo objeto de numerosas monografías, tesis, artículos y ensayos de toda índole. El objetivo de este capítulo es, más bien, ofrecer una sucinta panorámica de los conceptos básicos necesarios para poder abordar el análisis de las sonatas de Soler, con el fin de utilizar dichos fundamentos teóricos en una valoración equilibrada de las influencias que obraron en el músico y de su posterior aportación al mundo de la sonata dieciochesca.

Dichos fundamentos teóricos —en lo que se refiere a la teoría de la sonata— tienen hoy dos referencias ineludibles. Una de ellas es el ya clásico e incuestionable aunque reciente texto de William E. Caplin titulado *Classical Form* (1998), cuyo subtítulo (*A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*) deja bien claras sus intenciones y nos exime de cualquier comentario. La otra referencia se debe a James Hepokoski y Warren Darcy, se titula *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (2006) y ha sido objeto, a diferencia de la anterior, de algunas controversias que también serán tenidas en cuenta (Wingfield 2008).¹ Los restantes ensayos y textos teóricos escritos a lo largo de todo el siglo XX en relación con el tema han sido asimilados, seguidos, revisados o criticados pero en todo caso absorbidos por los citados Caplin y Hepokoski & Darcy, como tendremos enseguida ocasión de comprobar.

2.1. Teoría de la sonata

La mejor aproximación al estado de la cuestión en torno a la teoría de la sonata se encuentra, sin ninguna duda, en las páginas iniciales del libro de Hepokoski & Darcy, cuyo certero y completo resumen va a ser la introducción más adecuada a nuestra disquisición. Según los citados autores, existen cuatro tendencias generales en el ámbito académico anglosajón en torno al asunto de la forma de sonata; dos de ellas son líneas musicológicas en sentido amplio, y las otras dos son líneas de teoría musical. No cabe duda de que “ambas categorías se solapan” [...] aunque cada una “ha perseguido a menudo distintos caminos, generando diferentes cuestiones y respuestas” (2006: 3).

Las dos tendencias musicológicas, a veces solapándose entre sí, son: (1) el estilo de escritura analítica ecléctica preferido por Donald F. Tovey y proseguido (y variado) por autores diferentes como Joseph Kerman y Charles Rosen; y (2) las aproximaciones más estrictamente «históricas, evidenciaristas y empíricas» de figuras diversas como William

¹ Lo que aparentemente iba a ser una simple reseña del libro de Hepokoski & Darcy se ha transformado en manos de Wingfield en un profundo ensayo en torno a la teoría de la sonata, al hilo de su revisión y crítica del citado libro, en el que actualiza los modelos, las líneas de investigación y el estado de la cuestión.

S. Newman, Jan LaRue, Eugene K. Wolf, Leonard G. Ratner y sus sucesores. Las dos corrientes teórico-musicales son: (3) metodologías schenkerianas y post-schenkerianas; y (4) líneas de análisis que enfatizan el crecimiento motivico a partir de pequeñas células musicales, así como la identificación de contornos fraseológicos y de modelos de grandes bloques seccionales, un estilo de análisis asociado con Arnold Schönberg, Rudolph Réti y Hans Keller, incluyendo además la obra de Erwin Ratz y, más recientemente, la de William E. Caplin (2006: 3-4).

Según esto, la sonata ha sido abordada por estos autores y por otros muchos que les precedieron en los siglos XVIII y XIX (Koch, Galeazzi, Reicha, Czerny, Marx, etc.) desde muy diferentes perspectivas, por lo que parece necesario empezar por definir qué se entiende por una *sonata* desde el punto de vista normativo, y es aquí donde empiezan los problemas: ¿es la sonata sólo una *forma* o es también un *género*?; ¿se debe afrontar su estudio a partir de un esquema de manual o de una idea basada en un conjunto amplio de convenciones con muchas variantes posibles?; ¿cómo conciliar el arquetipo del modelo único de sonata con la enorme variedad de tipos de sonata según la época, los países y los autores estudiados?

2.1.1. *La sonata, forma y género*

Estas preguntas ya han sido abordadas y, en algunos casos, resueltas más o menos satisfactoriamente en muchos de los estudios citados anteriormente, pero algunas de las cuestiones derivadas de las mismas siguen esperando aún soluciones convincentes. Sobre el asunto de la sonata como *forma* o *género* podemos recordar una de las conclusiones del libro de Hepokoski & Darcy, quienes resumen a su vez décadas de investigación sobre el asunto (Newman, Rosen, Treitler, Webster, etc.):

...los géneros musicales (tales como la «forma de sonata» o la «sonata en varios movimientos») han de distinguirse de las meras formas desde el momento en que ellos son portadores también de un contenido social e ideológico implícito. Una forma esquemática se convierte en un género cuando se observan también sus ramificaciones sociales y culturales [...] Los géneros musicales no son usualmente los productos conceptuales de individuos aislados. Por el contrario, son contruidos y reforzados socialmente, resultado de cientos de elecciones hechas por numerosos individuos punteros a lo largo de un período de tiempo y ratificados por comunidades de oyentes para satisfacer sus propias intenciones [...] Los géneros se transforman en el tiempo y difieren de un sitio a otro. No son entidades estáticas. Son más bien constelaciones de normas y tradiciones. Las fuerzas genéricas son fluidas, sistemas en movimiento (Hepokoski & Darcy 2006: 606).

No obstante, este atractivo enunciado plantea a su vez numerosos interrogantes, como recuerda Wingfield (2008: 148-149), y el más evidente es la paradoja de que cualquier forma musical –desde el momento en que se dirige a una comunidad de oyentes dentro de un ambiente cultural concreto– debería ser considerada entonces en términos de *género*, lo que hace innecesaria la distinción entre ambos. Wingfield critica además la problemática afirmación de Hepokoski & Darcy de que ciertas opciones no están ‘genéricamente disponibles’ en algún momento de la historia, ya que en ningún sitio está escrito –afortunadamente– qué es lo que está prohibido en arte. Lo más importante para Wingfield, sin embargo, es la ausencia de una moderna teoría del

género en las páginas de Hepokoski & Darcy, como la de John Frow (2006).² Según este autor, el *género* es una consecuencia de diferentes dimensiones estructurales: una serie de rasgos formales, una estructura temática, una direccionalidad, una estructura de implicación, una función retórica y un modo de presentación (Frow 2006: 9). Todo esto proporciona una visión más flexible del género y de la forma, asumida ya por la moderna crítica literaria, que considera que los textos [las obras musicales, en nuestro caso] “usan o interpretan los géneros sobre los cuales se moldean” y que la relación entre texto [obra musical] y género “es de elaboración productiva más que de derivación o determinación” (Frow 2006: 24-25). A partir de esta óptica será posible evitar el polémico concepto de *deformación*, utilizado obstinadamente por Hepokoski & Darcy hasta el punto de aparecer en el título de su libro y de dedicarle parte del segundo apéndice para justificarlo.³ Nociones como *interpretación* o *elaboración* del género o *variantes formales* servirán para asumir cualquier desviación respecto a los teóricos modelos formales o genéricos de los que se parte en el análisis de la sonata.⁴

A partir de estas consideraciones, pues, se puede afrontar el estudio de las sonatas de Soler por una parte desde el punto de vista de la *forma* —estableciendo un *diálogo* entre las variantes y tipologías formales que las creaciones solerianas proponen respecto al modelo imperante en su entorno temporal y geográfico inmediato—, y por otra atendiendo también a sus implicaciones sociales y culturales, es decir, confrontando las elaboraciones e interpretaciones del *género* sonata soleriano con las expectativas que la sociedad a la que se dirige su música tiene de dicho género.

2.1.2. La sonata: principios básicos

Ha sido tradicionalmente la sonata una forma o género privilegiado en la teoría musical, tanto en los manuales de formas empleados en la enseñanza media y superior como en las abundantes monografías dedicadas en exclusiva al tema, sin olvidar aquellos estudios más amplios sobre el Clasicismo, la música para teclado o las funciones temáticas y formales, entre otros, que incluyen muchos temas dedicados a la sonata. Precisamente por ello, el problema a la hora de abordar el estudio de la sonata es encontrar el enfoque adecuado al objetivo de cada cual o realizar la fusión más completa entre tantas opciones teóricas.

Por otra parte, es notorio que una gran parte de los manuales académicos transmite una imagen de la sonata restringida al modelo que podemos llamar *clásico vienés* (Haydn, Mozart, Beethoven), para distinguirlo de otros estilos clásicos (francés, alemán, italiano, español, etc.) y de otros momentos del siglo XVIII (barroco, preclasicismo), restricción que también se observa en mayor o menor medida en

² Para ser justos, esta monografía se publicó el mismo año que los *Elements of Sonata Theory*, por lo que sus autores no pudieron aprovechar sus esclarecedoras ideas.

³ El Apéndice 2 del libro de Hepokoski & Darcy está dedicado a explicar a fondo y justificar los dos términos más novedosos que los autores introducen en el ámbito de la teoría de la sonata: *rotación* y *deformación*. Ambos conceptos han sido objeto de polémica (véase Wingfield) y, como veremos, será posible evitarlos o emplear otros términos más adecuados.

⁴ No estaría de más mencionar aquí los tres niveles que proponen J.J. Nattiez y J. Molino como otra forma de acercamiento a la obra musical: “El *nivel neutro* describe el nivel en el que una obra es comprendida en sus propios términos, sin concepciones históricas o interpretativas. El *nivel neutro* ocupa una posición central dentro de las variadas formas en las que se puede comprender una obra. Contrasta por una parte con el *nivel poético*, la esfera de la génesis en la cual las consideraciones históricas, sociales y compositivas son tenidas en cuenta; [...] y por otra parte con el *nivel estético*, la esfera de la recepción en la que la percepción y el juicio de la obra por cada individuo se toman en consideración, capacitando al analista para obtener una síntesis de su propia percepción con la de otros” (Bent 1987: 123).

monografías como las de Rosen, 1986 (*El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*) o en las ya citadas de Caplin y de Hepokoski & Darcy, sin ir más lejos. No cabe duda de que esta limitación procede de las aportaciones de los primeros teóricos de la sonata en el siglo XVIII y XIX, centradas plenamente en el tipo clásico, como es bien sabido.

Todo esto plantea como consecuencia dos problemas iniciales:

- el esquema formal de la sonata está indefectiblemente ligado para muchos al tipo de *sonata clásica vienesa*, resultando difícil la aceptación de otros modelos formales, y considerando a veces estos *otros tipos* como versiones ‘defectuosas’, ‘previas’ o ‘incompletas’ del prototipo alto-vienés, ‘modelo perfecto, verdadero y pleno’ hacia el cual deben evolucionar;⁵
- la menor cantidad de trabajos dedicados a estos *otros tipos*, comparativamente, ha sido determinante en la carencia de una teoría de la sonata barroca o preclásica de igual altura a la existente para la sonata clásica, así como en la ausencia de criterios unificados en la terminología, los tipos, etc. Como el corpus de obras que aquí vamos a afrontar se basa mayoritariamente en lo que hoy se conoce como sonata preclásica, nuestro principal problema será encontrar una terminología, una tipología y un modelo adecuados para confrontar con las sonatas de Soler.

Por todo ello, parece lógico simultanear dos enfoques para establecer una primera teoría de la sonata preclásica, manteniendo un constante flujo de aportaciones mutuas entre uno y otro. Por un lado, se pueden tomar los axiomas, los modelos y la terminología de la teoría de la sonata clásica y considerar la sonata preclásica como una “variante anterior” del arquetipo clásico. Con todo ello se consigue mantener en lo esencial un corpus de términos, abreviaturas y conceptos que permite una fácil homologación con el tipo más habitual de sonata y con muchos de los textos en torno a este tema. Por otro lado, es necesario conceptualmente considerar que los diversos tipos de sonata preclásica son a su vez arquetipos perfectamente válidos, géneros musicales que en su momento y lugar tuvieron su propia lógica, su funcionalidad y su público, evitando una calificación peyorativa o una visión meramente evolutiva de la misma. No hay que olvidar, además, que de una forma o de otra, este arquetipo no dejó de utilizarse no sólo en el siglo XVIII, sino también en el siglo XIX.

El pensamiento general sobre la forma de sonata se puede resumir en tres corrientes principales, recogidas por Wingfield a partir del texto de Hepokoski & Darcy:

El ‘principio sonata’ elaborado por Edward T. Cone y después por Charles Rosen, que recalca la noción de que los movimientos de sonata dramatizan propiedades fundamentales del estilo clásico, especialmente la polarización y la resolución (que requieren que el material fuera de la tónica en la exposición se recapitule en la tónica); la ‘visión formal’, en palabras de Mark Evan Bonds, propuesta inicialmente en la *Formenlehren* del siglo XIX (Carl Czerny y A.B. Marx), que contempla la sonata esencialmente como un programa o arquetipo arquitectónico o tectónico; y lo que Bonds llama la ‘visión generativa’, expuesta por A. Schönberg, que observa las formas de sonata como productos del proceso material. En contraste, la Teoría de la Sonata pretende trascender todos estos puntos de vista, planteando que los compositores clásicos están en ‘diálogo’ con una constelación de ‘opciones genéricas’ que están organizadas

⁵ “Además de la típica estructura binaria desarrollada, que es acaso la forma más abundante, Soler escribe de vez en cuando recapitulaciones completas, elaborando auténticas formas de sonata.” Comentarios como éste de Philip Downs (1998: 142) son una prueba de los prejuicios contra cualquier forma de sonata que no sea la clásica vienesa.

jerárquicamente de acuerdo con su frecuencia de uso. Cuando los compositores sobrepasan las ‘opciones normales’, entonces ‘deforman’ las convenciones genéricas (Wingfield 2008: 137-138).

Por su parte, James Webster enuncia los principios básicos de la forma de sonata, dejando claro la necesidad del ‘retorno simultáneo’ como un rasgo genuino del género:

Principios intrínsecos. Como cualquier forma en música tonal, un movimiento en forma de sonata (MFS⁶) crea su propio diseño en el tiempo. La forma de sonata es una síntesis de estructura tonal, organización seccional y cadencial y ordenación y desarrollo de ideas musicales [...] La forma de sonata es también una síntesis de principios binarios y ternarios. Es bipartita porque la exposición tiene la misma estructura tonal que una semicadencia o que la primera mitad de una forma binaria [...] La mayoría de los MFS articulan la polaridad tonal de la exposición mediante el uso de material contrastante (o mediante el tratamiento contrastante de la tonalidad) en el segundo grupo [...]

La segunda parte de un MFS es más larga que la primera [...] El acontecimiento estructural central que distingue al MFS de todas las demás formas que empiezan con una exposición es el retorno simultáneo del tema principal y de la tónica principal en medio de la segunda parte [...]

Para proporcionar al retorno simultáneo su máxima efectividad el desarrollo lo retrasa y lo prepara. Estructuralmente el desarrollo es una transición (expandida) entre el final de la exposición y el comienzo de la recapitulación [...] Pero el desarrollo es también una sección media en sí misma, con su propia estética [...] Cuando llega finalmente el retorno, este funciona como una relajación de la tensión [...] El desarrollo y la recapitulación están así dialécticamente relacionados: sin la recapitulación, el desarrollo tiene poco sentido; cuanto más largo y complicado sea el desarrollo, más satisfactoria es la recapitulación.

El segundo grupo en la exposición presenta material importante y se cierra con sentido conclusivo, pero no en la tónica. Esta dicotomía crea una ‘disonancia a gran escala’ (Rosen) que debe ser resuelta. El ‘principio-sonata’ (Cone) requiere —entre otras cosas— que las ideas más importantes y los pasajes cadenciales más fuertes del segundo grupo reaparezcan en la recapitulación transportados a la tonalidad principal [...] Pero la recapitulación se convierte así en una sección completa cuyo material va en paralelo con el de la exposición. Las tres secciones se ajustan así al modelo *ABA* (aunque en una forma ternaria auténtica el primer *A* está completo en sí mismo, *B* es meramente una sección contrastante y el último *A* es sólo una repetición).⁷ La fuerza y la sofisticación del MFS se basa en esta síntesis de diseño en tres partes y estructura tonal en dos partes [...]

Diferencias con formas relacionadas. El MFS pertenece a la clase más amplia de formas ‘binarias’ (Tovey) o formas basadas en ‘áreas tonales’ (Ratner), i.e., formas en dos partes estructurales cuya primera parte termina fuera de la tónica. Dentro de esta clase, sólo el MFS tiene además los siguientes tres rasgos: una sección de desarrollo diferenciada, un retorno simultáneo del tema inicial y de la tónica y una más o menos completa recapitulación del segundo grupo (Webster 2001: 688-689).

Uno de los asuntos aludidos en la exposición de Webster es la síntesis de ‘principios binarios y ternarios’ que se produce en la sonata. En primer lugar, hay que recordar que ambos arquetipos responden no a un modelo único, sino que a su vez

⁶ De ahora en adelante abreviaremos así esta expresión. Es importante recordar que el habitual término “forma de sonata” se refiere en la mayoría de los casos a la forma del movimiento inicial de la sonata, por lo que, además de MFS, se puede decir también “forma de allegro de sonata”.

⁷ Efectivamente, como también recuerda Downs (1998: 56), es mejor hablar de forma ‘triptita’ o de ‘diseño en tres partes’ en este caso, ya que el término ‘ternario’ aplica más bien a estructuras donde la sección *A* está completa en sí misma (termina en la tónica principal, no en la tonalidad alternativa), tal y como explica Sutcliffe en su artículo sobre esta forma en el *New Grove Dictionary* (Sutcliffe 2001b: 298).

presentan variantes, y esto es algo que afecta profundamente a la sonata preclásica, puesto que muchos teóricos, como hemos visto, prefieren hablar de algún tipo de forma binaria en el caso del citado tipo de sonata.

En lo que concierne a la forma binaria, uno de los principales problemas que plantea su estudio es la diversidad de adjetivos empleados para las variantes tipológicas. Algunas de estas variantes son más propias del Barroco y no afectan apenas a la sonata preclásica, que es la que aquí nos interesa.⁸ Son las categorías definidas por Sutcliffe (2001a: 577) como *forma binaria equilibrada* y *forma binaria redondeada* las utilizadas internamente como estructura de la mayoría de las sonatas preclásicas y clásicas en el siglo XVIII. Sin embargo, es aquí donde se inician los problemas de terminología. Para la *forma binaria equilibrada* se emplean también denominaciones como *binaria expandida* (Webster 2001: 690) o *binaria desarrollada* (Downs 1998: 55-56), ambas también muy difundidas. Este último autor enfatiza la importancia de la identificación del área de tónica y del área tonal secundaria mediante materiales melódico-rítmicos específicos, lo que nos recuerda que la diferenciación de áreas tonales fue anterior a dicha diferenciación temática. En todo caso, existe bastante unanimidad sobre la estructura interna, cuyo esquema se puede resumir de la siguiente manera:

: PARTE I (A)			: : PARTE II (A')			:
Exposición			[Desarrollo]			Recapitulación
<i>Grupo 1º</i>	<i>T</i>	<i>Grupo 2º</i>	<i>[Grupo 1º]</i>	<i>RT</i>	<i>Grupo 2º</i>	
T/t	^bD	D/tP	D/tP ~~~~~	D⁷	T/t	

Fig. 2.1. Forma binaria equilibrada, binaria expandida o binaria desarrollada.
Según Sutcliffe (2001a: 577), Downs (1998: 56) y Webster (2001: 690).
Elaboración y revisión: E. Igoa

⁸ Autores como Downs (1998: 54) o Sutcliffe (2001a: 576-578) coinciden en denominar *forma binaria simple* a aquella estructura en dos partes donde la longitud de ambas es similar, con un esquema tonal del tipo I – V :||: V – I, y donde la segunda parte tiene poca relación temática con la primera. Sutcliffe recuerda que esta *forma binaria continua* se encuentra raramente después de 1750. Webster, por su parte, propone aplicar el término *forma binaria* a secas a aquella estructura con esquema tonal inverso cuya segunda parte es ligeramente más larga que la primera y no añade material nuevo [pero sí utiliza entonces el mismo que en la primera parte], no tiene una recapitulación tonal ni un desarrollo diferenciado (2001: 690). Downs propone también la *forma binaria asimétrica*, cuya “segunda parte puede extenderse para realizar un movimiento tonal más versátil, antes de retornar a la tónica.” (1998: 54), y Webster, por su parte, añade otros modelos: la *forma cuarteta* (‘quatrain’), con dos subzonas temáticas *a* y *b* que vuelven en la segunda parte yuxtapuestas tras una extensión y una retransición, y la *forma A/B-A*, donde *B* es un nuevo material temático para el comienzo de la segunda parte, que vuelve después a exponer *A* en la tonalidad principal (Webster 2001: 690). Sutcliffe, finalmente, recuerda que en la citada *forma binaria continua* fue cada vez más frecuente –durante el Barroco medio y final– relacionar con mayor precisión la segunda parte con la primera. “En particular, la comprensión de la forma por parte del oyente mejoraba si se ‘rimaban’ las partes externas de cada mitad. Así, la segunda parte empieza a menudo con una versión en dominante de la frase inicial de apertura, ya sea citada de forma breve o extensa. También fue común una inversión del material, especialmente en las gigas [...] Esta equivalencia en dominante del comienzo de la primera mitad fue mantenida por la fuerza de la costumbre en movimientos de sonata hasta los años 80 [...] Esta ‘rima’ se encontraba también con frecuencia en los finales de las mitades respectivas, al igual que sucedía con los comienzos [...] Esta coincidencia temática explícita se hizo más extensa, hasta alcanzar a toda la sección expuesta en dominante en la primera parte, que era repetida en la segunda parte en la tónica. Este procedimiento condujo a la *forma binaria equilibrada*, asociada sobre todo con las sonatas de Domenico Scarlatti” (Sutcliffe 2001a: 576-57). De esta forma llegamos a las variantes de la forma binaria que pueden ser utilizadas por las sonatas preclásicas, un territorio a veces difuso en el que al problema de la terminología se une la consideración o no de estas sonatas como tales.

Hay también acuerdo en poner las sonatas de D. Scarlatti como ejemplo de esta variante de la forma binaria (Sutcliffe, Webster), aunque hay que apresurarse a recordar que no son todas las sonatas de este autor las que responden exactamente a este esquema. Efectivamente, como ya han observado los expertos en este autor, son diversas las ‘subvariantes’ de la *forma binaria equilibrada* que emplea Scarlatti en este extenso corpus, categorías que además se pueden observar en las sonatas de otros muchos autores del período preclásico y clásico, incluido Soler.⁹

Esta variante con rima final (e inicial en muchos casos) anticipa claramente uno de los principios que gobiernan la forma de sonata, la recapitulación en la tónica principal del material expuesto en la tonalidad alternativa o de contraste al final de la primera parte, haciendo evidente la estructura armónica que sustenta la forma. Sutcliffe explica a continuación:

La *forma de sonata* de hecho ejemplifica el otro tipo binario, la *forma binaria redondeada*. Aquí el doble retorno [del tema inicial y de la tónica principal] crea una discontinuidad del diseño que conduce a la percepción de tres secciones en términos temáticos, aunque el proceso armónico es el mismo que el estudiado para la forma binaria simple [...] La *forma de sonata* no tiene porqué coincidir con la *forma binaria redondeada*, sin embargo. Los movimientos en forma de sonata de Chopin están más cerca de los principios de la *forma binaria equilibrada*, al evitar el retorno del material de apertura en la tónica, aunque transportando todo el material [expuesto] fuera de la tónica a dicha tónica principal [en la segunda parte] (Sutcliffe 2001a: 577).

Como consecuencia de esto, otro de los rasgos característicos de esta variante es la presencia de una clara sección media, incluyendo, en palabras de Webster, “una discusión de ideas importantes de la exposición transportadas, y algunas veces un desarrollo genuino” (2001: 690). La *forma binaria redondeada* se puede resumir en el siguiente esquema:

: Exposición (A)			: : Sección media (B)			Recapitulación (A') :	
<i>Grupo 1º</i>	<i>T</i>	<i>Grupo 2º</i>	\rightarrow <i>Grupo 1º/2º</i>	<i>RT</i>		<i>Grupo 1º</i>	<i>Grupo 2º</i>
T/t	^bD	D/tP	D/tP ~~~~~	D⁷ [Tp]		T/t [S/Tp]	T/t

Fig. 2.2. Forma binaria redondeada. Según Sutcliffe (2001a: 577) y Webster (2001: 690).
Elaboración y revisión: E. Igoa

⁹ Ralph Kirkpatrick, autor de la primera gran monografía sobre Scarlatti (1985: 224-225), ha insistido en la imposibilidad de clasificar sus sonatas de forma convincente, dada la gran variedad de modelos formales internos. La única propuesta que se permite hacer deriva de la cuestión, poco importante según él, del material temático. Según esto hay dos tipos, cada uno con dos subtipos: *sonata cerrada*, aquella “cuyas dos mitades comienzan con el mismo material temático”, que será *simétrica* si el material temático posterior se corresponde con el de la primera mitad y no tiene digresión [desarrollo], o *asimétrica* si el material temático es alterado de cualquier forma y además hay digresión; *sonata abierta*, “aquella en la que el material temático con que comienza la primera mitad no se usa para iniciar la segunda”, que puede ser *condensada* si su digresión deriva del material ya conocido, o *libre* si el material de la digresión es nuevo. W. Dean Sutcliffe, responsable de la más importante monografía reciente sobre Scarlatti (2003), sin embargo, asocia básicamente la estructura de sus sonatas con la variante definida por él mismo como *forma binaria equilibrada* (Sutcliffe 2001a: 577), aunque reconociendo que muchos expertos “han fracasado en hacer justicia a la gran variedad de sus realizaciones de este tipo.” Por otra parte, su aproximación a la polémica sobre la consideración de forma binaria o sonata para las creaciones scarlattianas aporta nuevos datos que serán de suma importancia para las consideraciones que siguen.

Como consideración final sobre estas dos importantes variantes –esenciales para la apreciación de la sonata preclásica y de la “forma de sonata plena”– cito algunas ideas clarificadoras de Sutcliffe que tendrán sus consecuencias más adelante:

El desarrollo de la *forma binaria redondeada* es indicativo de un rasgo encontrado también en la *forma binaria simple*: la tendencia de la segunda parte a alargarse respecto a la primera [...] No hay una progresión simple desde la *forma binaria simple* a la *equilibrada* y a la *redondeada*. Durante un período considerable, en el siglo XVIII temprano, estos tipos fueron meramente medios alternativos para estructurar un movimiento instrumental [...] El ejemplo de Scarlatti nos recuerda también que la *forma binaria equilibrada* no debe ser considerada peor desarrollada o menos versátil que la *binaria redondeada* [...] Las sonatas de Scarlatti a menudo empiezan con un material que es relativamente indeterminado temáticamente (pero ciertamente no en su fuerza expresiva) y no llegan a algo más claramente delineado y más ‘temático’ en su comportamiento (en otras palabras, reiterado como una unidad) hasta el final de la primera parte. Asegurándose, como Chopin más tarde, de que este material se escuche en la tónica principal al final, el compositor está de hecho articulando los mismos principios del argumento armónico que son evidentes en la *forma binaria redondeada* y en las *formas de sonata* (Sutcliffe 2001a: 577-578).

Hay un detalle final que no debe pasar inadvertido en esta discusión, puesto que es uno de los principios básicos de la forma, y por ello mismo tiene importantes repercusiones en la percepción de la estructura, así como en las cuestiones relativas a la interpretación. Me refiero a las repeticiones de cada parte en las sonatas cercanas al principio binario (preclásicas y clásicas tempranas), y a las repeticiones de las dos, de la primera o de ninguna de las partes en las sonatas del último tercio del siglo XVIII y del siglo XIX. Sobre este particular son de nuevo Hepokoski & Darcy quienes han actualizado la teoría existente y han condensado las propuestas más solventes. Tras ubicar la existencia de signos de repetición en la segunda mitad del siglo XVIII, tanto temporalmente como en cuanto a los diversos géneros (sonata, sinfonía, obertura, etc.), observando incluso curiosas excepciones o posibilidades, los autores resumen su visión de la cuestión con las siguientes palabras:

Control, balance, identificación genérica y esplendor arquitectónico formal: todas estas parecen ser las razones centrales por las cuales la repetición literal juega un papel tan prominente en el estilo.

Consecuentemente, los signos de repetición no deberían ser tomados a la ligera, olvidados en el análisis o bien omitidos en la interpretación. Los signos de repetición nunca son insignificantes. Las repeticiones de bloques son un componente integral del estilo, y los compositores trabajan con esta convención definida de manera muy variada [...]

De las dos repeticiones convencionales a gran escala, la segunda y más larga (desarrollo-recapitulación) fue la más vulnerable a la supresión. Esta segunda repetición fue cada vez más reducida al estado de una opción fácilmente descartable (Hepokoski & Darcy 2006: 21-22).

La importancia de la repetición, efectivamente, se hace especialmente evidente en lo que concierne a la identificación de materiales, sobre todo cuando estos no son repetidos inmediatamente durante la exposición y/o no reaparecen en la segunda parte (algo habitual en los tipos de sonata con recapitulación parcial –sólo del Grupo 2º– o con utilización al comienzo de la segunda parte de materiales nuevos, o con ambos rasgos), y al ser parte de la convención del estilo, su presencia afecta tanto a la concepción de la obra por parte del compositor como a su percepción por parte del oyente.

2.1.3. Marcadores genéricos esenciales

Es precisamente la aludida identificación de materiales temáticos una de las cuestiones cuya metodología se ha renovado gracias a las contribuciones, entre otros, tanto de Caplin como de Hepokoski & Darcy. En ambos casos es la cadencia el factor decisivo cuya presencia y tipo o cuya ausencia pueden justificar o no el final tanto de un grupo temático como de una función intertemática¹⁰ o de cualquiera de las grandes secciones de la sonata. Además, como es evidente, la armonía y el establecimiento de la tonalidad están igualmente implicados en esta articulación de la estructura.

Para empezar hay que asumir, con Caplin, que existen dos modelos de organización tonal global: el *modelo de polaridad tonal*, que deriva de una “característica central de la forma de sonata muy enfatizada en la literatura reciente –el establecimiento dramático en la exposición de dos regiones tonales contrastantes. La segunda región (la tonalidad subordinada) crea una disonancia estructural¹¹ en relación con la primera (la tonalidad principal), disonancia que se intensifica a través del desarrollo y que se resuelve (a favor de la tonalidad principal) en la recapitulación” (Caplin 1998: 195).¹²

Como complemento de las carencias de este modelo de polaridad¹³ propone Caplin el *modelo de recorrido tonal*,¹⁴ “que contempla la tonalidad subordinada en la exposición como la primera de varias tonalidades a explorar a lo largo de todo el movimiento” (Caplin 1998: 196). Este modelo deriva de la práctica barroca de pasar un tema o melodía (sujeto de fuga, *ritornello* de concierto) por las diversas tonalidades secundarias de una tonalidad principal. Cuando el *modelo de polaridad tonal* ganó terreno (segunda mitad del s. XVIII), los vestigios del *modelo de recorrido tonal* se limitaron al empleo de diversas regiones tonales en el desarrollo, pero también de tonalidades alternativas a la principal y a la subordinada en la exposición y en la recapitulación (en esta última sección es muy frecuente la alusión a la subdominante).

Caplin explica la necesidad de ambos modelos para obtener una visión completa del diseño tonal a gran escala de la forma de sonata clásica: “El *modelo de polaridad tonal* enfatiza la naturaleza opuesta de las dos tonalidades primarias, y el *modelo de recorrido tonal* enfatiza la diversidad expresiva tonal” (Caplin 1998: 196).

¹⁰ Las *funciones intertemáticas*, según Caplin, “son las funciones formales constituyentes de una forma de movimiento completo (o de las principales secciones de tal forma) que operan por encima del nivel del tema” (1998: 255).

¹¹ Véase la cita de Webster sobre los principios intrínsecos de la sonata en el apartado 2.1.2.

¹² Las investigaciones del teórico literario Tzvetan Todorov han aportado una nueva aproximación entre música y drama que profundiza en estas ideas de contraste, disonancia y equilibrio dialéctico: “Una narración ideal comienza con una situación estable que se verá perturbada por alguna fuerza. El resultado de esto es un estado de desequilibrio; gracias a la acción de una fuerza dirigida en sentido contrario a la primera, el estado de equilibrio es restablecido; el segundo estado de equilibrio es muy similar al primero, pero no idéntico” (cit. en Maus 2004: 140). Según Fred E. Maus, “las observaciones de Todorov resultan muy sugerentes en relación con el asunto de la trama musical; los estudiosos pueden encontrar con facilidad muchas maneras en que las composiciones musicales pueden adecuarse al esquema de Todorov (un ejemplo especialmente evidente de «narración ideal» sería la forma sonata)” [ibíd.].

¹³ La idea de ‘disonancia estructural’ funciona bien, como recuerda Caplin, en los modos mayores, pero no en los menores, donde la escala de la tonalidad principal y de la subordinada (cuando ésta es el tP) es la misma, y, por otra parte, esta idea de polaridad no dice nada sobre las tonalidades empleadas en el desarrollo (Caplin 1998: 195).

¹⁴ La expresión original es *tour-of-keys model*.

El paso siguiente consiste en observar cómo se articula dicha *polaridad tonal* en la exposición. Para ello hay que atender a la sucesión de *objetivos cadenciales*, según estos confirmen parcial o completamente la tonalidad principal, la desestabilicen o confirmen parcial o totalmente la tonalidad subordinada. “Los *objetivos cadenciales* se pueden relacionar con las funciones intertemáticas de varias formas” (Caplin 1998: 196), ocho de las cuales se muestran en la Fig. 2.3.¹⁵ Como observa este autor, cualquiera de las cuatro cadencias iniciales puede ser omitida, pero la cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada no puede faltar. Asimismo, la exposición debe contener al menos una cadencia que confirme la tonalidad principal.¹⁶ Las ocho formas de combinarse entre sí los *objetivos cadenciales* y los grupos temáticos son el origen de los ocho modelos expuestos en la Fig. 2.3, que evidentemente van a ser de gran ayuda en la elaboración de la tipología de la sonata resultante de nuestro análisis.¹⁷

TABLE 13.1 Cadential goals and form-functional patterns					
Pattern	Cadences				
	One Required		Optional		Required
	HC in HK	PAC in HK	HC in HK	HC in SK	PAC in SK
1	— ^a	MT	—	Tr mod	ST
2	MT	—	—	Tr mod	ST
3	MT ant	Mt cons	—	Tr mod	ST
4	—	MT	Tr non-mod	—	ST
5	(MT) ^b	MT	Tr non-mod	ST pt 1	ST pt 2
6	(MT) ^b	MT	Tr pt 1	Tr pt 2	ST
7	(MT A) ^b	MT A	MT B	MT A'⇒Tr	ST
8	MT	—	—	—	Tr/ST

Abbreviations: A = small ternary exposition; A' = small ternary recapitulation; ant = antecedent; B = small ternary contrasting middle; cons = consequent; HC = half cadence; HK = home key; mod = modulating; MT = main theme; non-mod = nonmodulating; PAC = perfect authentic cadence; pt = part; SK = subordinate key; ST = subordinate theme; Tr = transition; Tr/ST = fusion of transition and subordinate theme; ⇒ = “becomes”

a. A dash indicates that the cadence is omitted from the pattern.

b. A half cadence at the end of an optional antecedent phrase of the main theme.

Fig. 2.3. Objetivos cadenciales y modelos formal-funcionales.
Según Caplin (1998: 196)

¹⁵ En esta Fig. 2.3 las abreviaturas empleadas son ya parcialmente conocidas desde lo explicado en el Cap. 0 (HK y SK, HC y PAC). Las restantes están explicadas en el pie de la figura. Es importante recordar que lo que Caplin nombra como MT (Main Theme) es nuestro P (Grupo temático primero) y el ST (Subordinate Theme) nuestro S (Grupo temático subordinado).

¹⁶ Este énfasis en las cadencias como ‘marcadores’ de las dos grandes polaridades tonales así como de los materiales temáticos viene de antiguo. En efecto, ya Heinrich Christoph Koch, en su importante *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793), lo tuvo en cuenta: “Para Koch, los períodos, compuestos por frases, vienen definidos por dos características primarias, su longitud y la orientación tonal de su final [...] Un período finaliza siempre con una cadencia formal” (cit. en Lester 1992: 294-295).

¹⁷ Como ejemplo de interpretación de la Fig. 2.3, leemos al propio Caplin: “[Modelo 1]. En este frecuente modelo, el tema principal (P), generalmente construido como una sentencia (o híbrido de sentencia), se cierra con una cadencia auténtica perfecta. La tonalidad principal queda confirmada tempranamente en el movimiento. Una transición entonces modula a la tonalidad subordinada, que es confirmada cuando el tema subordinado concluye con una cadencia auténtica perfecta” (Caplin 1998: 196). En el Modelo 2 el MT (P) termina, sin embargo, con HK:HC. En el Modelo 3 el MT (P) tiene estructura de período, y por ello hay tanto una HK:HC como una HK:PAC. En el Modelo 4 el MT (P) termina con HK:PAC, pero la T no modula, terminando con una HK:HC. En el Modelo 5 el paso de la tonalidad principal a la subordinada se realiza en dos fases, pues tras una T no modulante, la 1ª parte de S (S₁) termina con SK:HC y es la 2ª parte (S₂) la que redondea la tonalidad subordinada con una SK:PAC. En el Modelo 6 estas dos fases tienen lugar durante la T. En el Modelo 7 el MT (P) está construido como una pequeña frase ternaria, y en el Modelo 8 la T y el ST (S) están fundidos en una sola unidad.

Las aportaciones de Hepokoski & Darcy suponen un complemento perfecto a los *objetivos cadenciales* de Caplin, al proponer una novedosa visión global de la forma de sonata que incluye conceptos como *cierre esencial de la exposición* (EEC), *cierre esencial de la sonata* (ESC), *trayectoria esencial de la exposición* (EET) o *trayectoria esencial de la sonata* (EST), ya mencionados en el Cap. 0. Estos “marcadores genéricos esenciales” –un concepto central en su Teoría de la Sonata válido para el ‘estilo clásico pleno’– están organizados jerárquicamente, como se observa en la Fig. 2.4, que muestra por una parte la EET hasta el EEC (Fig. 2.4a) y por otra la EST hasta el ESC (Fig. 2.4b), donde las flechas señalan los recorridos locales y globales hacia los marcadores.

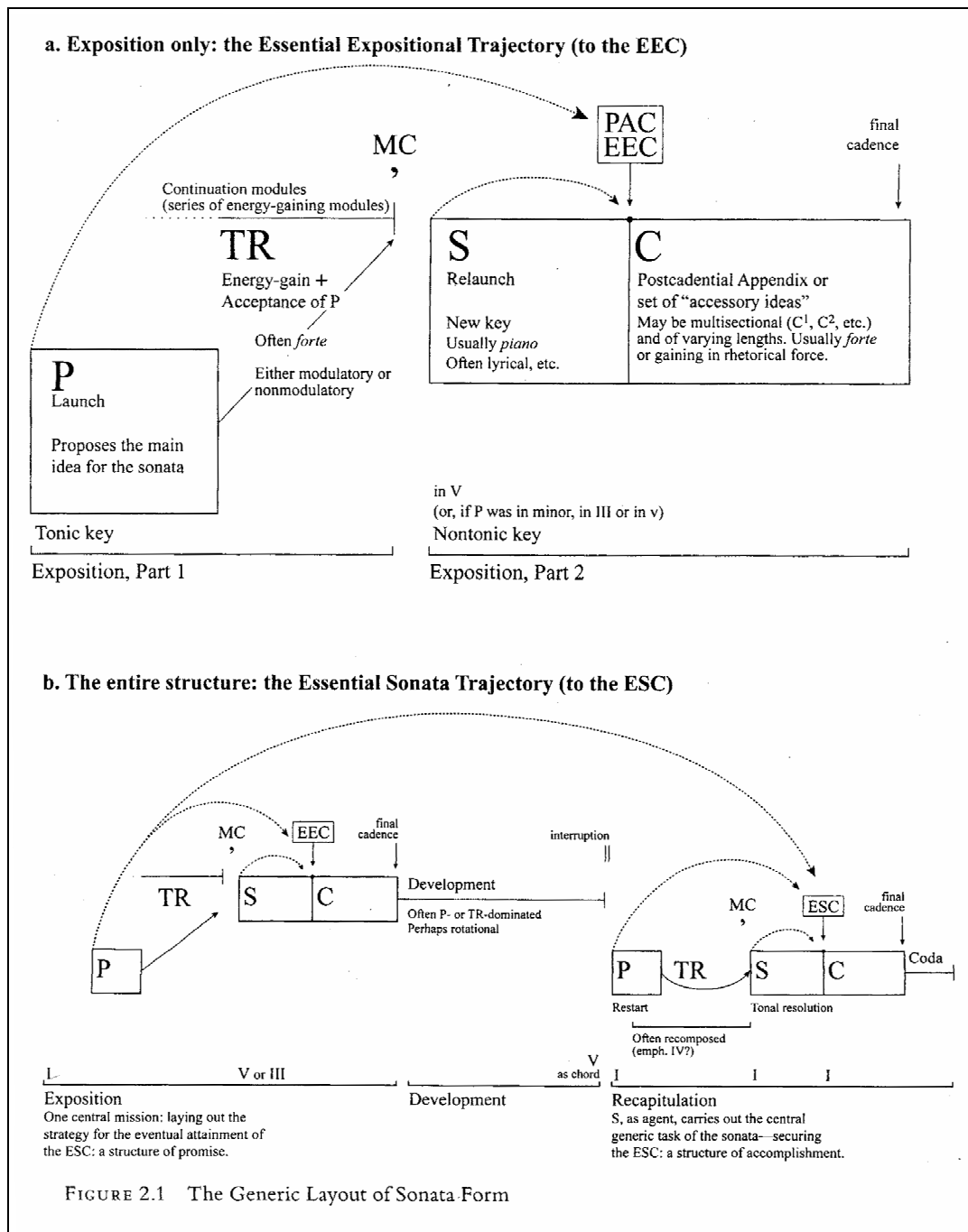


Fig. 2.4. El planteamiento general de la forma de sonata
Según Hepokoski & Darcy (2006: 17)

En el nivel más alto se encuentra la EST (*essential sonata trajectory* – ‘trayectoria esencial de la sonata’), que comprende tres zonas activas o rotaciones conocidas tradicionalmente como exposición, desarrollo y recapitulación. Una de las mayores contribuciones de Hepokoski & Darcy ha sido, sin duda, este concepto de forma dirigida hacia una meta que se concreta en la ‘trayectoria esencial de la sonata’, porque, como recuerda Wingfield, “su énfasis concomitante en los espacios TR, S y C supone un valioso correctivo para las tendencias de muchos escritos previos sobre forma de sonata que privilegiaban el material primario” (Wingfield 2008: 170).¹⁸

La exposición despliega por su parte una EET (*essential expositional trajectory* – trayectoria esencial de la exposición) y se cierra con el EEC (*essential expositional closure* – cierre esencial de la exposición), usualmente en forma de cadencia auténtica perfecta (PAC: perfect authentic cadence) en una tonalidad diferente de la inicial, la tonalidad subordinada. Según la expresión utilizada por sus autores, la exposición es por tanto una *estructura de proposición*. El EEC tiene su paralelo en la recapitulación en el ESC (*essential structural closure* – cierre esencial de la estructura) que reafirma la tónica y hacia el cual se dirige la EST. La recapitulación constituye así una *estructura de realización*.¹⁹

La EET recorre cuatro ‘espacios’ –primario, transicional, secundario y conclusivo (P, S, TR y C)– con una frecuente separación entre la T y el Grupo S en forma de “ruptura en medio de la exposición o cesura media” [MC: medial caesura] (Hepokoski & Darcy 2006: 18). Como muestra la Fig. 2.4, la EET está constituida por el “lanzamiento” de P, a lo que sigue una “ganancia de energía” proporcionada por la T que se ‘libera’ en la MC; la llegada de S en la tonalidad subordinada supone un “relanzamiento” que se cierra con una PAC (= EEC), tras lo cual K redondea la exposición con ideas accesorias.

El desarrollo, por su parte, suele ser un espacio más activo, inquieto y cambiante en cuanto a tonalidad, que termina con frecuencia con una ‘dominante activa’ de la tonalidad principal que culmina con una *interrupción armónica* justo antes de la recapitulación.²⁰ En la recapitulación, el material S, que llega tras la vuelta de P y de una TR que se mantiene en la tonalidad principal, proporciona la ‘resolución tonal’ que permite la llegada de una HK:PAC, momento en el cual se alcanza el ESC, objetivo tonal de la sonata entera. Naturalmente, antes de la exposición es posible una introducción lenta, y después de la recapitulación también puede haber una coda, secciones que para Hepokoski & Darcy quedan fuera del espacio de la sonata.

2.1.4. Secciones de la forma de sonata

“La *forma de sonata* es el más importante tipo formal a gran escala en la música instrumental del período clásico. Casi todas las obras en varios movimientos (excepto el concierto) incluyen un movimiento escrito en esta forma [...] Muchos historiadores y teóricos la consideran como el diseño compositivo más altamente desarrollado y complejo del período, aquél en el que los compositores revelan su mayor dominio

¹⁸ Para las citas del texto de Hepokoski & Darcy y del artículo de Wingfield empleo la letra C para el Grupo conclusivo, con el fin de mantener la exactitud del texto citado. No obstante, según lo explicado en el Cap. 0, emplearé la letra K para dicho Grupo en mis análisis. De igual forma, modifiqué la abreviatura TR para la Transición, por T, con el fin de emplear un solo símbolo para las letras temáticas.

¹⁹ Los términos originales son ‘structure of promise’ y ‘structure of accomplishment’.

²⁰ Como bien recuerdan los autores, “esta interrupción crucial es un rasgo definitorio de la concepción schenkeriana de la sonata” (2006: 19).

técnico y su potencial expresivo” (Caplin 1998: 195). Estas breves pero certeras palabras de Caplin abren el capítulo que dedica a la *forma de sonata*, entendiendo como tal el movimiento inicial en tempo *allegro* que habitualmente se ubica al comienzo tanto de la sonata como del cuarteto o de la sinfonía.²¹ Como es bien sabido, la forma de sonata consta de tres secciones que Caplin califica como *funciones* a gran escala – exposición, desarrollo y recapitulación, a las cuales se pueden añadir dos funciones adicionales, una introducción (en tempo lento) y una coda. Caplin coincide con Webster en conciliar en esta forma los rasgos binarios y ternarios:

En su organización tonal a gran escala y formal-funcional, la forma de sonata es análoga a la pequeña forma ternaria. Las tres principales funciones de la sonata se corresponden en muchos aspectos con las tres funciones de este pequeño tipo temático. Más específicamente, la forma de sonata recuerda la versión binaria redondeada, ya que la exposición normalmente se repite [...] y el desarrollo y la recapitulación se repiten juntos algunas veces (Caplin 1998: 195).

Evidentemente, dicho esto no parece necesario insistir en estas cuestiones básicas, si no es para poner en tela de juicio algunos conceptos introducidos recientemente en la teoría musical en torno a la consideración de dichas secciones, a la introducción de ciertos términos paracientíficos, al problema de la exposición en dos partes o discontinua o a la ubicación del EEC y del ESC.

Como ya vimos en el apartado 2.1.4 al explicar los marcadores genéricos esenciales, Hepokoski & Darcy califican las tres funciones principales como “zonas activas”, mientras que en su opinión la introducción y la coda, de producirse, estarían fuera del espacio de la sonata. “Por *espacio [de la] sonata* significamos aquél espacio articulado por la forma de sonata genérica propiamente dicha: tratamiento normal de la exposición, del espacio del desarrollo y de la rotación recapitulatoria. Algunos movimientos de sonata también incluyen *espacios paragenéricos* [...] Los más comunes son las codas y las introducciones” (2006: 281). No cabe duda de que los calificativos empleados por estos autores parecen rebajar la categoría de estas secciones y apartarlas de la normativa genérica, algo totalmente injustificado en mi opinión. Basta con recordar la presencia de introducciones y codas en obras tempranas del Clasicismo pleno,²² la eventual relación temática de algunas introducciones con la exposición y, por supuesto, la continuidad de la coda respecto a la recapitulación, el potencial dramático de tantas introducciones y codas²³ o la inserción de material de la introducción en el desarrollo o en la recapitulación,²⁴ entre otras cosas, para que concluir, como ya vimos en Caplin, que la funcionalidad de dichas secciones debe considerarse equiparable a la de la exposición, el desarrollo y la recapitulación.

Uno de los términos más novedosos y polémicos en la teoría de la sonata, también obra de Hepokoski & Darcy, es el de *rotación*, que ellos aplican tanto a la exposición como a la recapitulación, y también –total o parcialmente– al desarrollo. Su explicación es la siguiente:

²¹ De ahí su otra denominación, *allegro de sonata*, o *movimiento en forma de sonata*, como ya vimos en la cita de Webster en el apartado 2.1.2. Caplin dedica los siguientes capítulos, por supuesto, a la forma de movimiento lento, a la forma minueto/trío, a las formas de rondó y a la forma de concierto. Algunas de estas formas coinciden con alguno de los Tipos 1 a 5 de Hepokoski & Darcy, como ya veremos.

²² Y por ello mismo su integración en la evolución de la forma de sonata.

²³ Por citar algún ejemplo, recordemos la introducción del *Cuarteto KV 465* “de las disonancias” de Mozart o de la *Sinfonía n° 7* de Beethoven, o la coda del *Cuarteto n° 10 op. 74* de Beethoven, de su *Sonata n° 21 op. 53* y de su *Sinfonía n° 9*.

²⁴ En este sentido, la *Sonata n° 8 op. 13* de Beethoven es paradigmática, pero también Soler lo había hecho muchos años antes, como veremos.

El cometido *retórico* de la exposición es proporcionar una ordenación o distribución referenciales de temas especializados y texturas a partir de los cuales los dos espacios subsiguientes –desarrollo y recapitulación– deben ser medidos y comprendidos. Nos referimos a esta distribución como *Rotación 1* o *rotación expositiva*. Las estructuras de la forma de sonata tienen que ver con el principio formal que denominamos *forma rotacional* o *proceso rotacional*: dos o más ciclos (variados) –*rotaciones*– a través de un diseño modular o sucesión extendidos desde el principio de la estructura (2006: 16).

Wingfield ha señalado la imposibilidad de aplicar las definiciones de *rotación* y de *vector* –otro término paracientífico asociado a éste– a la teoría de la sonata, por la excesiva simplificación que supondría su uso (Wingfield 2008: 145). Aplicar la misma ordenación de materiales observada en la exposición a la recapitulación es casi siempre posible, aún con numerosas excepciones que en Hepokoski & Darcy suponen confusas explicaciones, pero intentar que la distribución de temas también corresponda a la del desarrollo o incluso a la de la coda es ya excesivo. No es difícil recordar formas de sonata donde hay cambios de orden interno en la distribución tanto de los grandes grupos temáticos (*P T / S K*) como en los módulos constitutivos de dichos grupos durante la recapitulación, y, por supuesto, en el desarrollo y en la coda.²⁵

Otro problema suscitado en las páginas del libro de Hepokoski & Darcy es la división de las exposiciones en dos tipos: exposiciones en dos partes o continuas. Sólo en el caso de que haya una clara MC (cesura media) consideran estos autores que existe tema secundario (véase la Fig. 2.5), mientras que –como se puede leer bien subrayado en su libro– “si no hay cesura media, no hay tema secundario” (2006: 52). En este último caso proponen que, tras un punto de conversión, una serie de módulos tipo *Fortspinnung* (FS)²⁶ toma el lugar del material *S* hasta llegar al EEC (Fig. 2.5).

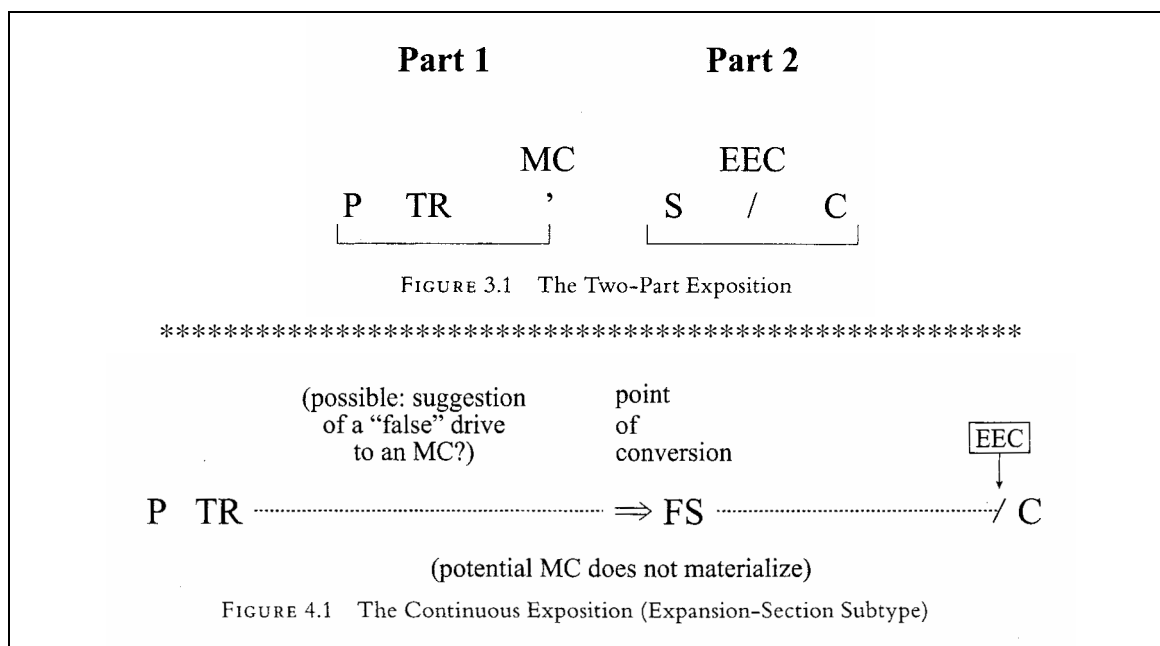


Fig. 2.5. Exposición en dos partes y continua. Según Hepokoski & Darcy (2006: 24/53)

²⁵ La recapitulación en espejo o parcialmente invertida (admitida por escritores que van desde Schumann a Rosen), por ejemplo, es analizada como una sonata Tipo 2 donde la vuelta de *P* tras *S* (en vez de seguir su orden habitual, *P – S*) se contempla como una ‘interpolación con retórica de coda’ basada en *P*. No es necesario insistir en las funestas consecuencias de estas arbitrariedades para el análisis formal.

²⁶ *Fortspinnung*: término técnico que se emplea siempre en su idioma original, el alemán. Su significado contextual en el ámbito del tratamiento y desarrollo melódicos podría ser “trama o tejido continuo”.

Naturalmente, tal inflexibilidad ha sido ampliamente criticada por Wingfield, en primer lugar por la reducción del análisis formal al aspecto temático, sin considerar también la polaridad tonal existente en la exposición, manifiesta siempre con o sin cesura media. La distinción entre ambos tipos de exposición choca contra las posturas de Tovey, Rosen y otros muchos, “quienes esencialmente consideran que la exposición incorpora un drama tonal y no son muy exigentes en cuanto al lugar preciso en el que la tónica subordinada se consolida, ya sea al comienzo del material secundario o durante la sección conclusiva [...] Por supuesto, hay muchos movimientos con exposiciones supuestamente ‘continuas’ que contienen lo que aparece en términos retóricos como un tema secundario indiscutible a pesar de la carencia de una cesura media, una opción de diseño que fue cada vez más común en el siglo XIX” (Wingfield 208: 166-167). Por ello aconseja este autor evitar cualquier distinción entre diversos tipos de exposición, y sencillamente postular que normalmente hay una tónica subordinada que se tonaliza en algún punto más allá de la transición, lo que nos devuelve a la noción de polaridad tonal propuesta por Rosen y otros muchos autores.

Por último hay que señalar la innecesaria división que hacen Hepokoski & Darcy del desarrollo en cuatro zonas: enlace opcional con la retransición precedente o con el último módulo de C; la zona de preparación; la zona activa central; y la salida o retransición (2006: 229-230). Prefiero seguir a Caplin (quien a su vez se basa en Erwin Ratz) y mantener el esquema tripartito de prenúcleo, núcleo y retransición, lo que, como observa Wingfield, cubre las necesidades de la mayoría de las obras del siglo XVIII y XIX. Puesto al lado de la propuesta de Hepokoski & Darcy, en este esquema el prenúcleo incluiría el enlace opcional y la zona de preparación, el núcleo coincidiría con la zona activa central y la retransición sería la salida.

2.1.5. Grupos temáticos

En el Cap. 0 hemos avanzado la terminología necesaria para enfrentarnos al análisis de la sonata (y de muchas otras obras del mismo tipo, como tríos, cuartetos, sinfonías, etc.). Ahora es el momento de definir y delimitar algunos conceptos en relación con la nomenclatura empleada, aplicando para ello de nuevo las más recientes y aceptadas novedades en la teoría de la sonata, al tiempo que consideramos o rechazamos otras opciones no tan acertadas.

Superada ya desde hace mucho la terminología que reducía el material temático de una sonata a poco más que un “Tema 1” y un “Tema 2” con un puente y una coda, son varias las propuestas actuales y solventes empleadas por teóricos e investigadores para referirse a los grandes grupos temáticos. Sirvan como ejemplo las siguientes:

Rosen propone los términos Primer Grupo, Transición, Segundo Grupo y Tema conclusivo (Rosen 1987: 113).²⁷ Jan LaRue emplea las letras *P*, *T*, *S* y *K* (1989:118). Hepokoski & Darcy, como ya vimos, los nombran como *Primary Theme (P)*, *Transition (TR)*, *Secondary Theme (S)* y *Closing Zone (C)*. Por último, Caplin prefiere las denominaciones *Main Theme*, *Transition*, *Subordinate Theme* y *Closing Section*.

²⁷ En realidad Rosen admite dichos grupos sólo cuando se producen estos tres acontecimientos y además son resaltados nítidamente por interrupciones de la textura: “el movimiento de alejamiento de la tónica; el establecimiento de la dominante; la confirmación de la modulación mediante una cadencia auténtica sobre el V. En las obras de principios del siglo XVIII los dos primeros acontecimientos rara vez se ven puestos de relieve por la textura, mientras que el último es retenido lo más posible hasta el final de la sección; en la sonata, en cambio, la semicadencia sobre el V del V va seguida de un tema, nuevo o ya usado, y de un cambio en el movimiento rítmico” (Rosen 1987: 113).

Mi propuesta (ya explicada en el Cap. 0) es una fusión de todas ellas, pero es especialmente deudora de LaRue y de Hepokoski & Darcy en el uso de letras para significar los grupos temáticos, aún admitiendo los otros calificativos ya citados de Rosen o Caplin. La razón estriba en la versatilidad que el empleo de letras proporciona a la hora de elaborar esquemas temáticos, armónicos y formales como los que se incluyen en el Apéndice 2, que se podrían, por otra parte, emplear en cualquier tipo de esquema o resumen analítico de obras musicales de otros muchos tipos.

La terminología que propongo emplea la letra *P* para el Grupo temático primero (primario, principal), sin que estos adjetivos impliquen ningún tipo de preponderancia o superioridad sobre el Grupo segundo, sino más bien una simple precedencia en el orden de aparición. La letra *T* la empleo para la Transición, igual que LaRue o Wolf.²⁸ Para el Grupo temático segundo (subsidiario, subordinado, secundario) utilizo la letra *S*, recordando de nuevo que no se deben interpretar estos adjetivos con un sentido de inferioridad respecto al Grupo primero. Por último, para la zona conclusiva empleo la letra *K*, al igual que LaRue y a diferencia de Hepokoski & Darcy, que emplean la *C*, por el motivo que ya expliqué en el Cap. 0 (Nota 4). Para otros materiales como los temas de una introducción empleo la letra *E* (LaRue emplea la *O*),²⁹ no utilizada por ningún teórico, y para los materiales nuevos en un desarrollo sigo a LaRue en el uso de la letra *N*.³⁰ Para las derivaciones entre temas utilizo una pequeña flecha [$S_I (\rightarrow P_I)$] que permite poner de relieve la relación melódico-rítmica entre dos temas, al tiempo que se mantiene la funcionalidad de cada uno de ellos.³¹

Caplin engloba con el calificativo de *funciones intertemáticas* a las “funciones formales constituyentes de una forma de movimiento completo (o de las principales secciones de dicho movimiento) que operan por encima del tema” (1998: 255). Al considerar la “naturaleza de la funcionalidad intertemática en conexión con las tres principales funciones de la exposición de una forma de sonata –tema principal, transición y tema subordinado” [...], Caplin recuerda que en estas funciones “las cuestiones de tonalidad –relaciones entre varias tónicas– salen a la superficie” [cosa que no sucedía en el interior de un simple tema] (1998: 17).

En el siguiente nivel cada uno de los espacios, zonas o grupos mencionados (sobre todo *P* y *S*) se puede subdividir en temas o módulos articulados mediante cadencias de diversa importancia. Caplin (1998: 17, 197-203) los designa así: *Main Theme 1*, *Main Theme 2*; *Transition (Part 1, Part 2)*; *Subordinate Theme 1*, *Subordinate Theme 2*. LaRue (1989: 121) elabora un sofisticado sistema alfanumérico para la subdivisión que empieza por anteponer números a las letras (1P, 2P,...1S, 2S...), para luego dividirlos en sus frases componentes (1Pa, 1Pb, 1Pc...), en subfrases (1Pax, 1Pay, 1Paz...) y hasta en motivos (1Paxm, 1Pax2m, 1Pax3m...). Por último, Hepokoski & Darcy (2006: 71-72) utilizan una asignación numérica que sigue unos principios [a veces] muy estrictos. $P^{1.1}$ y $P^{1.2}$ serían, por ejemplo, dos módulos dentro de la zona *P* antes de la primera HK:PAC. Sin embargo, $P^{2.1}$ designaría el primer módulo dentro del espacio *P* después de la primera HK:PAC. No cabe duda de que este sistema y la división de Caplin en *basic idea*, *contrasting idea*, etc. son perfectamente compatibles, manteniendo eso sí los niveles adecuados de equivalencia entre unos y otros.

²⁸ A partir de la letra *T* para la Transición, el compuesto *RT* es lo lógico para la Retransición.

²⁹ La letra *O* se puede confundir con el 0 numérico. *E* procede de *Exordium*, *Einführung* o *Einleitung*.

³⁰ Para ambas letras hay también una explicación en el Cap. 0 (Notas 5 y 6).

³¹ Véase la Nota 7 del Cap. 0. Es típico de Haydn emplear como comienzo del Grupo segundo un tema muy parecido al tema inicial del Grupo primero. Esto se indicaría así: $S_I (\rightarrow P_I)$, donde queda claro que se está juzgando un tema *S*, es decir, un tema que suena ya en la tónica subordinada, y cuya función pertenece por tanto al Grupo temático segundo o subordinado, aunque derive de *P*.

Mi elección se deriva claramente de Hepokoski & Darcy, aunque cambiando los superíndices por subíndices, puesto que en muchos casos reaparece un mismo módulo con una variación más o menos sustancial, lo que señalaré con comillas simples o dobles ($P_{1.1} - P_{1.1}' - P_{1.1}''$). La separación entre los grandes grupos temáticos suele estar asociada a la presencia de una HK:PAC/IAC/EC, una SK:HC o una SK:PAC/IAC/EC. Considero, sin embargo, que también la observación de la individualidad temática es un factor a tener en cuenta a la hora de aislar una función y diferenciarla de la anterior, en el caso de una cadencia no tan evidente. Por ello, la distinción entre P_1 y P_2 o entre S_1 y S_2 , por ejemplo, la derivo a partes iguales de ambos factores, la articulación cadencial y la individualidad temática.

Caplin utiliza la denominación de *funciones intratemáticas* para las “funciones formales constituyentes de un tema (o de una unidad tipo tema). Estas funciones intratemáticas suelen enlazarse entre sí en un orden específico, estableciendo así una especie de ‘sintaxis’ de la organización formal. Así, una secuencia sintáctica típica de funciones –presentación, continuación, sección cadencial y conclusiva– crea un tema conforme a las convenciones del estilo clásico” (1998: 255).

Hay que mencionar un par de cuestiones más, antes de cerrar este apartado. Una de ellas es la explicación de los términos *tight-knit* y *loose* que Caplin introduce para referirse a dos tipos de tema. La traducción literal de *tight-knit* es ‘estrechamente unido’, lo cual no aclara mucho, por lo que será mejor recurrir a su propia definición: “Organización formal caracterizada por el uso de tipos convencionales de tema, estabilidad armónico-tonal, estructura simétrica de agrupación, eficiencia funcional-formal y unidad del material melódico-motívico” (1998: 257). Por su parte, *loose* se traduce como ‘suelto, desatado, movedizo, poco firme’, y la definición que da Caplin es ésta: “organización formal caracterizada por el uso de estructuras temáticas no convencionales, inestabilidad armónico-tonal (modulación, cromatismo), estructura asimétrica de agrupación, extensión y expansión fraseológico-estructural, redundancia formal-funcional y diversidad del material melódico-motívico” (1998: 255). A la espera de alguna propuesta mejor, propongo como traducción “tema regular” y “tema irregular” para estos términos, por ser los que quizá mejor recogen la intención semántica original. Según Caplin, “por regla general, el tema principal (P) es la unidad más regular de la exposición de sonata, mientras que la transición y el tema subordinado (S) son irregulares en mayor o menor medida en su estructura” (1998: 17).

Queda por tratar la espinosa cuestión del final del Grupo segundo o subordinado (S), un problema que está lejos de conocer unanimidad entre los teóricos. Hepokoski & Darcy proponen, siguiendo a Rothstein,³² que S termina cuando se llega a la *primera* SK:PAC (cadencia perfecta en la tonalidad subordinada), que además marca la llegada del EEC, a lo que siguen uno o más módulos dentro del espacio C . Sin embargo, los mismos autores tienen que dedicar un capítulo a las complicaciones que surgen en el espacio S , muchas de las cuales consisten precisamente en el aplazamiento de la llegada del EEC y su postergamiento hasta la segunda o la tercera gran SK:PAC. Por todo ello, así como por razones de unidad temática (ignoradas por los antedichos teóricos), prefiero seguir a Caplin, quien considera que la exposición muestra a menudo un *grupo* de temas subordinados (S_1 , S_2 , etc.), cada uno de los cuales, según las normas del estilo, debe terminar con una PAC. Tras ello llegaría una sección que Caplin, evitando términos como *tema conclusivo*, prefiere calificar como *sección conclusiva* (K), compuesta habitualmente por un grupo de ‘codettas’ que siguen a la última PAC de S .

³² Rothstein, William, 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.

Como conclusión de esta primera sección, no estaría de más citar una vez más las acertadas conclusiones del artículo de Wingfield sobre el libro de Hepokoski & Darcy, en las que alterna la enumeración de sus indudables aportaciones a la teoría de la sonata con la necesidad de revisar o cambiar algunos conceptos, puesto que suponen una puesta al día del estado de la cuestión que no puede ser ignorado por aquellos que investiguen la forma de sonata:

¿Cuáles son, pues, las consecuencias de todo esto para cualquier posible futuro estudio de la forma de sonata? En lo que concierne a la estructura, parece claro que es necesario un modelo básico alternativo al ‘planteamiento genérico’ de Hepokoski & Darcy³³ [...] Debe prestarse una atención más detallada a los diferentes papeles del material primario y secundario y a la forma en que los dos interactúan [...] En lo que concierne a los desarrollos y las recapitulaciones, se requieren enfoques más flexibles que dependan menos de la metáfora rotacional. En una escala más pequeña, parece vital que haya una teoría de cómo las sonatas operan en el nivel ‘modular’ (como se ha visto antes, el enfoque de los autores sobre esta dimensión es un tanto informal). Además, a pesar de la preocupación de la Teoría de la Sonata con los factores tonales, hay que trabajar igualmente el papel del proceso temático y motivico.

El punto de partida obvio para un modelo en esta línea es, por supuesto, Caplin [...] La distinción de Caplin entre material ‘regular’ e ‘irregular’, y entre funciones de presentación, continuación y conclusión podrían formar la base de un modelo generativo de la sonata.

Construir un modelo alternativo de sonata implica arrinconar conceptos de la Teoría de la Sonata como ‘sonata de género’ y ‘deformación’, y para esto será necesario una mayor matización histórica. En el siglo XVIII tardío, un movimiento de sonata en particular no se construía en diálogo con un ‘planteamiento genérico’ teorizado al final del siglo XX, sino a través de un compromiso creativo con las convenciones sintácticas gobernadas por un estilo común.

Es también importante reconocer las limitaciones de la evidencia estadística. Se pueden cuantificar las frecuencias de aparición de procedimientos particulares de acuerdo con el género, cronología, localización geográfica y demás; pero redactar jerarquías de ‘convenciones’ sobre la base de ese análisis estadístico es una empresa cuestionable, porque no nos dice nada acerca del entramado único de conexiones que rodean a una obra en particular.

El camino inmediato puede ser un estudio empírico, compositor a compositor del repertorio del siglo XVIII tardío y del siglo XIX y un escrutinio minucioso de los canales de recepción manifestados en la interrelación de las prácticas individuales con los precedentes compositivos (Wingfield 2008: 170-172).

2.2. Transformación y tipología de la sonata

2.2.1. Origen y transformación de la sonata (y del concepto de sonata)

Empecemos por recordar una idea clave de la última cita de Wingfield, aquella en la que recuerda que los compositores del siglo XVIII (en general, no sólo el tardío) escriben lo que llaman ‘sonatas’ de acuerdo con las convenciones del estilo imperante y con los códigos compartidos con los oyentes de su música, no según los modelos formales teorizados dos siglos después, por lo que intentar que sus obras se adapten a nuestros esquemas sería una quimera inútil. Cuatro citas más profundizan en esta idea:

³³ Véase la Fig. 2.2.

La búsqueda de la ‘evolución’ de una ‘forma de sonata’ específica tal y como lo concibe el típico libro de texto decimonónico domina hasta tal punto los estudios sobre la sonata hasta 1940 que todos los demás aspectos tienden a ser infravalorados si no totalmente ignorados. En lugar del concepto altamente flexible de la forma que subyace en la idea de sonata del Clasicismo, se asume una simple rutina como el objetivo consciente del compositor dieciochesco [...] Esta aproximación deja poco lugar a diseños alternativos o a los elementos de fantasía que a menudo se encuentran en sonatas de compositores como Galuppi, C.P.E. Bach, Soler y Rust (Newman 1983a: 15-16).

El aspecto más peligroso de la teoría tradicional de la ‘forma sonata’ es el normativo. Básicamente, su descripción se aviene mejor a las obras que compuso Beethoven en su época más dependiente del liderazgo de Mozart. La idea de que las versiones que se apartan del modelo constituyen irregularidades es tan común como la creencia de que las formas de principios del XVIII representan el estadio inferior de un tipo que luego fue evolucionando (Rosen 1986: 39).

La mayoría [de los amantes de la música] sabe que el apogeo de la forma [sonata] tuvo lugar a fines del siglo XVIII y muchos se dan cuenta de que la descripción precedente es más bien difícil de aplicar a muchas obras del siglo XVIII [temprano y medio] y desfigura en general la práctica usual de este siglo [...] Esas preguntas [su origen, desarrollo y suerte] parecen a primera vista muy razonables; pero tal como se las suele plantear, están destinadas a quedar sin respuesta por incluir suposiciones insostenibles. Suponen que podemos definir la forma sonata de manera que refleje con precisión las obras del siglo XVIII, pero es muy dudoso que pueda definirse así una sola forma sonata, incluso durante una sola década del fines del siglo XVIII. Suponen que una forma tiene una historia; en otras palabras, que está sujeta a cambios. Pero si una forma ‘cambia’, no está claro cuándo sería útil considerar que sigue siendo la misma forma, aunque cambiada, y cuándo debemos pensar que constituye en su conjunto una forma nueva. No se trata de una sutileza filosófica: no existe en absoluto una continuidad biológica entre las formas de sonata, y son muchas las sonatas emparentadas más íntimamente con conciertos, arias e incluso fugas, que con otras sonatas (Rosen 1987: 14-15).

La historia de la composición no transcurre de ni de forma lineal ni de forma progresiva [...] La idea de que las formas ‘primitivas’ se desarrollan para dar una forma ‘fundamental’ –por ejemplo, los diversos ‘intentos’ hasta llegar a ‘la’ sonata de Beethoven– no sólo negarían a la música anterior su autonomía musical y estética; también atribuirían a la historia de la composición, en la cual se cruzan la mayor parte del tiempo varias tradiciones, una lógica que no tiene (Kühn 2003: 357).

Estas oportunas consideraciones deben servir para ubicar correctamente la problemática del origen, transformación y tipología de la sonata. Se trata de olvidar nuestra ventaja como observadores con perspectiva histórica para intentar situarnos en el contexto estético, estilístico y sociológico del siglo XVIII con el fin de conocer desde dentro el objetivo, el contexto y el público de la sonata, es decir, los códigos con los que operaban los compositores a la hora de ofrecer una obra a sus oyentes que respondiese a las convenciones con las que estos estaban familiarizados. Un breve recorrido por algunos tratados de aquella época complementado con un texto actual será suficiente para ofrecer una sucinta panorámica de un problema hartamente complejo, que, por supuesto, ha sido tratado con mayor o menor extensión en varias monografías (Ratner 1980, Newman 1983, Rosen 1986 y 1987, Bent 1987, Bonds 1991, Agawu 1991, Lester 1992, Allanbrook 1998, Sutcliffe 2003 y Hepokoski & Darcy 2006, entre las más recientes).

Las primeras formulaciones sobre la forma de sonata datan del siglo XVIII. Los teóricos que entonces empezaron a escribir sobre el origen y estructura de la sonata no dudaron en partir de la forma binaria como germen de la futura sonata, como se puede leer en el final del ya citado *Versuch einer Anleitung zur Composition* de Heinrich Christoph Koch (1782-93) y en el posterior comentario de Allanbrook:

«Un minuetto no es otra cosa que un concierto, un aria o una sinfonía». ‘Minuetto’ en esta frase se traduce como la mínima versión de lo que hoy es a menudo denominado ‘forma binaria redondeada’ —una pieza de 16 compases organizada en unidades de cuatro compases (a su vez subdivisible en unidades de dos compases) que realiza un recorrido armónico completo y alcanza la consumación retórica a través de una puntuación crecientemente enfática al final de los cortes articulatorios o de las longitudes de frase. Los movimientos de sinfonía y de sonata, como van a mostrar tanto Riepel como Koch, son simplemente versiones expandidas de la sintaxis básica del minuetto; la retórica *galante* de la danza proporciona el esqueleto para la composición (Allanbrook 1998: 5).

La diferente concepción de la sonata de estos autores respecto a la nuestra resulta evidente en los siguientes párrafos del libro de Koch, en los que sin embargo ya emergen las cuestiones de la forma interna de los diversos movimientos y de la presencia de los ya citados ‘marcadores genéricos’:

La sonata, con sus varias especies —el dúo, trío y cuarteto— no tiene un carácter definido, sino que en sus principales secciones, es decir, en su Adagio y en ambos Allegros, puede asumir cualquier carácter, cualquier expresión que la música sea capaz de describir [...] Así, por ejemplo, el primer Allegro tiene dos secciones que usualmente se repiten. La primera de estas secciones contiene un período principal, la segunda sección tiene dos, y todos siguen el mismo curso de modulación que los períodos de la sinfonía. El último Allegro puede también tener la forma indicada, o la forma del rondó, o también la forma de variaciones sobre un breve pasaje [...] En la sonata las secciones melódicas no están conectadas tan continuamente como en la sinfonía, sino más a menudo separadas a través de finales de frase formales (cit. en Allanbrook 1998: 78-79).

Años más tarde, Francesco Galeazzi describía en sus *Elementi teorico-practici di musica* (1796) el movimiento de una composición como una ‘melodía bien conducida’, y en ella es posible ver ya un certero antecedente de los grupos temáticos de muchos teóricos modernos y de las funciones formales de Caplin:

Toda melodía bien conducida se divide en dos partes, ya conectadas o ya separadas por en el medio por un signo de repetición. La primera parte está compuesta usualmente de los siguientes miembros: 1. Introducción, 2. Motivo principal, 3. Segundo motivo, 4. Partida hacia la tonalidad más cercana, 5. Pasaje característico o pasaje intermedio, 6. Período cadencial y 7. Coda. La segunda parte se compone de los siguientes miembros: 1. Motivo, 2. Modulación, 3. Reprise, 4. Repetición del pasaje característico, 5. Repetición del período cadencial y 6. Repetición de la Coda (cit. en Allanbrook 1998: 86).

Esta descripción va acompañada de un ejemplo musical en el que queda meridianamente claro que lo que llama Galeazzi ‘motivo principal y segundo motivo’ corresponden al Grupo inicial, la ‘partida hacia una tonalidad cercana’ es la Transición, el ‘pasaje característico’ es el Grupo secundario y el ‘período cadencial y la coda’ son el Grupo conclusivo, todo lo cual constituye la Exposición. En la segunda parte, el ‘motivo y la modulación’ formarían el Desarrollo, mientras que la ‘reprise’ marca, por

supuesto, el comienzo de la Recapitulación, que continúa con los miembros finales ahora en la tonalidad principal.

Las aportaciones de Riepel, Koch o Galeazzi en el siglo XVIII fueron completadas en el XIX por las de Antoine Reicha, J.-J. de Momigny, Carl Czerny y A.B. Marx en lo que concierne a la forma de sonata (término introducido por este último), y a ellos se debe –en mayor o menor medida– el concepto decimonónico de sonata (enraizado en ciertos aspectos de Beethoven y de Mozart, pero no de Haydn) que ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX.

No sería justo pasar por alto la presencia del público en la configuración de la sonata (y de sus variantes), puesto que, como he recordado anteriormente, el compositor parte de unas convenciones estilísticas aceptadas en su época y entorno geográfico, con el fin de crear una obra cuyos códigos sean conocidos y por tanto comprendidos por sus oyentes o sus intérpretes (muchas veces la misma persona), a los que puede ofrecer un ‘producto’ plenamente *convencional* o bien salpicado por alguna que otra sorpresa que chocha contra la convención. Sobre este asunto hay dos interesantes testimonios que dejan muy claro que los compositores no eran ajenos a la reacción de su público, sino que, por el contrario, sabían muy bien cómo despertar sus expectativas para después realizarlas o frustrarlas, en palabras de L.B. Meyer.

Mark Evans Bonds (1991: 16-23)³⁴ pone un ejemplo tomado del I mov. del *Cuarteto op. 59 n.º 1* de Beethoven, en el que este autor *convierte* lo que parece la repetición normativa de la exposición (cc. 103-106 = cc. 1-4) en el comienzo del desarrollo (a partir del c. 107 es evidente que lo que se escucha *no* es ya la exposición repetida). En el ejemplo de Haydn (*Sinfonía n.º 41*), el engaño se encuentra en la típica *falsa recapitulación* en la tonalidad principal que este autor hace oír transcurridos sólo 16 compases del desarrollo, engaño pronto aclarado mediante la textura fragmentada que sigue, confirmando que seguimos en la sección de desarrollo. Como recuerda Bonds, ambos análisis están basados en la “asunción de que la construcción conocida ahora como forma de sonata existía en las mentes de al menos algunos compositores del siglo XVIII y presumiblemente en las mentes de al menos algunos oyentes también [...] No hay duda de que en estos casos particulares Beethoven y Haydn estaban jugando con las expectativas de sus audiencias contemporáneas, específicamente en lo que concierne a las convenciones estructurales de movimientos a gran escala” (1991: 23).³⁵

³⁴ Bonds examina en su libro (*Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*) la idea de la música entendida como lenguaje (un discurso sin palabras logrado tras la emancipación de la música respecto al texto), así como el uso de la Retórica en el siglo XVIII y la perspectiva y el papel del oyente.

³⁵ Un ejemplo ajeno a la sonata, pero también muy significativo, de la importancia que los compositores daban a la reacción de sus oyentes se encuentra en la carta de 26 de septiembre de 1781 escrita por Mozart a su padre, algunos de cuyos pasajes son una clara muestra del ‘problema de comunicación’ que subyace al acto creativo (cit. en Agawu 1991: 3). En esta carta –centrada en la ópera *Die Entführung aus dem Serail*– Mozart da cuenta a su padre del uso que hará de la ‘música turca’ por el «buen efecto» que tendrá en el público, que asociará –gracias a los códigos compartidos– dicha música con lo exótico. También le explica que en un aria va a romper las convenciones asociadas a la conclusión introduciendo un cambio de tonalidad y de compás cerca del final, lo que implica que la audiencia es capaz de reconocer ciertos signos musicales como señal de que se acerca la conclusión del aria. Por último, se decide por un cambio de tonalidad desde *Fa mayor* a *la menor*, puesto que resulta más lejano que modular al más cercano *re menor*.

Para cerrar este apartado, nada mejor que una selección de la panorámica que realiza James Webster en su artículo *Sonata Form* (New Grove Dictionary), una visión actualizada del problema del origen y transformación de la sonata, en la que sin embargo subyace un resto del *evolucionismo* criticado anteriormente:

El nacimiento del movimiento en forma de sonata (MFS) debe entenderse en el contexto de los amplios cambios estilísticos durante el siglo XVIII. Un movimiento anterior a 1750 está basado usualmente en una sola idea y está gobernado por un solo *Affekt* (estado psicológico, perfil rítmico, textura, etc.) [...] Un movimiento del siglo XVIII tardío generalmente muestra varias ideas contrastantes, que se desarrollan dramáticamente en pasajes de tensión y resolución [...]

Numerosos rasgos estilísticos barrocos afectan al MFS. Formalmente sus raíces se encuentran en la forma binaria [...] Su organización rítmica en frases y períodos se basa en las unidades barrocas de dos compases [...]

Los orígenes del ‘retorno simultáneo’ son más complejos [...] El MFS transformó la división dentro de la segunda parte de la forma binaria redondeada en un retorno al tema original en la tónica. Cuando esta integración de la tonalidad y del material se había logrado, los otros elementos novedosos del MFS siguieron necesariamente [...]

La melodía simple tipo frase del período preclásico se desarrolló en la canción y en la *ópera buffa*. El principio de contraste se desarrolló en el *concerto*, la obertura francesa, el *aria da capo* y los movimientos pareados de danza. La elaboración contrapuntística revitalizó el estilo melódico [...] con una síntesis de textura contrapuntística y estilo sonata, y también condujo al ‘tematische Arbeit’ (desarrollo o elaboración temática) [...]. Todo ello permitió una síntesis de estilo melódico y ritmo orientado según la frase, una sofisticada escritura en partes y texturas complejas (Webster 2001: 690-691).

El siguiente apartado servirá para estudiar un poco más a fondo el problema concreto de la transformación de la ‘sonata preclásica’ en la ‘sonata clásica vienesa’, que son los dos tipos que directamente nos interesan para abordar el estudio de las sonatas de Soler, y lo haremos a través de la cuestión aún no resuelta de la terminología utilizada para designar los diferentes tipos y subtipos.

2.2.2. Tipología de la sonata: el problema de la terminología

La propuesta más reciente de clasificación de la sonata es la de Hepokoski & Darcy, quienes establecen la existencia de cinco tipos de formas de sonata. Su descripción y crítica servirá para recordar los términos equivalentes empleados hasta ahora para dichos tipos por los teóricos precedentes.³⁶

Tipo 1. Este tipo de sonata sólo “contiene exposición y recapitulación, sin ningún enlace o con un enlace mínimo entre ellos” (Hepokoski & Darcy 2006: 344). Otras denominaciones empleadas para este tipo han sido ‘sonata sin desarrollo’, ‘forma de exposición-recapitulación’, ‘forma de movimiento lento’ o ‘sonatina’. Es común en movimientos lentos y en oberturas y normalmente carece de repeticiones internas.

³⁶ LaRue aplica una “serie de líneas de tiempo que muestra la evolución de la forma sonata” (1989: 143), consistente en 7 tipos de formas de sonata, de los cuales los tipos 1 a 4 serían variantes del **Tipo 2**, el tipo 5 sería un **Tipo 1** con un mínimo desarrollo y los tipos 6 y 7 serían variantes del **Tipo 3**. Se trata de un enfoque ‘evolucionista’, donde el tipo final es calificado como “forma sonata *completa* en su estado evolucionado”, lo que implica un sutil menosprecio por las formas precedentes.

Tipo 2. Estas sonatas son “aquellas estructuras ‘binarias’ (o ‘variantes binarias’) en las que lo que otros llaman ‘recapitulación’ [*resolución tonal* para Hepokoski & Darcy] empieza no con la vuelta del tema primario (*P*) sino sustancialmente tras ese punto, más comúnmente alrededor del tema secundario (*S*)” (2006: 344). La segunda parte empieza normalmente con una sección de desarrollo en una tonalidad subordinada, y sus dos partes pueden o no repetirse. Admite muchas variantes y en su origen están a su vez bastantes de los tipos binarios ya comentados (algunas variantes de la forma binaria continua o de la binaria asimétrica, la forma binaria equilibrada, expandida o desarrollada y la forma binaria redondeada). Estudiaremos más a fondo el origen, las variantes y la terminología para este tipo de sonata en el siguiente apartado.

Tipo 3. Es el arquetipo de sonata, la típica ‘estructura de manual’ con exposición, desarrollo y recapitulación que empieza normalmente con *P* en la tónica (aunque no siempre, puesto que puede volver después de *S*).

Tipo 4. Corresponde a los diferentes tipos de sonata-rondó, un formato frecuente en sinfonías, conciertos, música de cámara y finales de sonata, así como en movimientos lentos. Hay que notar que Hepokoski & Darcy sólo califican como Tipo 4 la estructura conocida como *rondó-sonata*, excluyendo a sus dos antecesores, el *rondeau* y el *rondó*. También critican el típico esquema de rondó basado en letras sueltas, y prefieren, cuando es posible, crear parejas (AB) entendidas como rotaciones de tipo exposición o recapitulación. Esta es su descripción (2006: 344 y 388-404).

El *rondeau* alterna un estribillo o refrán cerrado armónicamente, construido como un simple período o una idea igualmente concisa, con un número de coplas en diferentes tonalidades que va normalmente de 2 a 4 (ABACA, ABACADA, ABACADAEA). Existen tres variantes: tradicional, expandido y *rondeau* simétrico de tres coplas. Este último presenta un esquema (ABACAB'A) que muestra una repetición de la copla B (B') –ahora en la tónica principal– que coincide con el esquema del *rondó-sonata* salvo en el hecho de que este *rondeau* no tiene transición entre A y B. El *rondó* tiene, por su parte, un estribillo más complejo, construido como una forma binaria, y algo parecido puede suceder en las secciones contrastantes, que Hepokoski & Darcy prefieren denominar *episodios*, para distinguirlos de las relativamente simples coplas del *rondeau*. Además, en el *rondó* suele haber una retransición al final del episodio para conducir al estribillo. Las variantes son prácticamente las mismas que en el *rondeau*. El *rondó-sonata*, por último, es una estructura híbrida que mezcla los rasgos formales de un Tipo 3 de sonata con el rondó en siete partes que incluye la repetición de B en la tónica (ABACAB'A), mostrando además una clara transición entre A y B que permite ver esta primera rotación (P TR' S / C, porque $A \approx P + TR$ y $B \approx S / C$) como una exposición de sonata en toda regla, y la tercera (AB') como la recapitulación. El *rondó-sonata*, además, evita las repeticiones de cada rotación (AB) y en su lugar se produce una retransición que reconduce hacia el siguiente estribillo.³⁷

Caplin simplifica un poco las cosas (puesto que se limita al repertorio de Haydn, Mozart y Beethoven), distinguiendo sólo entre *rondó en cinco partes* (con la variante del *rondó en siete partes*) y el *rondó-sonata* (1998: 231-239). En el *rondó en cinco partes* (ABACA), el estribillo o refrán incluye el tema principal, de carácter regular y convencional y cerrado por una HK:PAC. La primera copla, episodio o digresión (B)

³⁷ Nótese que cuando cito las propuestas de Hepokoski & Darcy sigo su notación (P TR' S / C), mientras que cuando me refiero en general a la terminología de la sonata adoptada por mí empleo P T / S K.

puede consistir en un complejo de tema subordinado (que incluye transición, grupo temático subordinado, sección conclusiva y retransición) o en un tema interior (como el B de una frase ternaria, muchas veces además en *minore* o *maggiore*, según el modo original). En el primer caso, el primer estribillo y la primera copla constituyen una exposición de sonata, y en el segundo parecen las dos primeras partes de una frase ternaria. La segunda copla (C), por su parte, suele estar organizada como un tema interior o como un pequeño desarrollo. En la variante del *rondó en siete partes* (ABACADA) la tercera copla (D) suele ser un tema interior cuya forma y tonalidad contrastan con las anteriores. El *rondó-sonata* ya ha sido descrito, y Caplin no añade cambios más allá de algunas diferencias de terminología y de subdivisión, como asignar al refrán la exposición del tema principal, a las coplas B y B' la exposición del complejo de tema subordinado y a la copla C el desarrollo o un tema interior.

Con estas premisas es suficiente para abordar aquellos movimientos de las sonatas de Soler que se ajustan a esta forma, algunos de ellos constitutivos de sonatas aparentemente individuales (pero que debieron pertenecer a sonatas multimovimiento de las que faltan partes) y otros incluidos en sonatas en varios movimientos.

Tipo 5. Es la forma de concierto, un híbrido entre los principios tipo *ritornello* (tutti-solo) y otros tipos de sonata (usualmente el Tipo 3) empleado en todos los movimientos iniciales de los conciertos clásicos. La sucinta descripción de Caplin (1998: 243) permite una primera aproximación. Según él, el concierto está compuesto por seis secciones principales: “(1) un *ritornello* de apertura a cargo de la orquesta sola; (2) una sección a solo (con acompañamiento orquestal) que funciona como una exposición de sonata al modular de la tonalidad principal a la subordinada; (3) un *ritornello* en la tonalidad subordinada para orquesta que refuerza la modulación; (4) una sección a solo que funciona como desarrollo de sonata; (5) una sección a solo que funciona como una recapitulación de sonata; y (6) un *ritornello* para orquesta (usualmente interrumpido por una cadencia) que completa la trama estructural.” No muy diferentes son las propuestas de otros teóricos, aunque cada uno interprete a su manera las múltiples variantes encontradas en el repertorio. También aquí estas indicaciones bastarán para enfrentarse a las pocas obras solerianas que llevan este título, cuyas peculiaridades además pondrán a prueba la versatilidad de cualquier esquema.

2.2.3. Sonata Tipo 2: confusiones, ambigüedades, certezas

La mayoría de las sonatas de Soler pertenece —en sentido amplio— al **Tipo 2** (aunque hay un número significativo que responde el **Tipo 3**). Por ello será útil conocer más a fondo la teoría previa sobre este tipo de sonata (con este o con otros nombres) antes de formular nuestra propuesta. El problema, como se dijo antes, es que no existe aún un estudio global del corpus de sonatas que responden a este arquetipo, sino más bien estudios individuales (referidos a ciertos compositores en particular), lo que ha impedido por ello mismo elaborar una teoría satisfactoria y completa para explicarlo.³⁸

³⁸ De los autores mencionados, Schönberg ignora totalmente tanto la forma binaria como la sonata preclásica; Ratner despacha a Scarlatti con un esquema raquítico, aunque apunta interesantes ideas para J.C. Bach y C.P.E. Bach; Rosen dedica un capítulo a las formas binaria y ternaria, y otro a la evolución de la sonata, con ejemplos de Scarlatti, Sammartini, Rutini y Haydn. E.K. Wolf se dedica a J. Stamitz, mientras que Kirkpatrick y Sutcliffe se centran en Scarlatti. Hepokoski & Darcy analizan sólo una sonata de D. Scarlatti y una de C.P.E. Bach, aunque mencionan pasajes sueltos de otras muchas sonatas de los citados C.P.E. Bach, J.C. Bach, L. Boccherini, M. Clementi, D. Scarlatti, J. Stamitz o G.C. Wagenseil,

Las variadas opiniones que hay sobre este tipo de sonata muestran que no hay un pensamiento unificado sobre este formato, al que algunos teóricos niegan incluso el derecho a ser incluido en el género de la sonata. Así por ejemplo, James Webster no considera el **Tipo 2** como una estructura genuina de sonata, opinión que, al igual que otros muchos, no comparto en absoluto:

La recapitulación casi siempre empieza sin ningún género de dudas con el retorno simultáneo del tema inicial en la tónica inicial [...] si el tema principal no vuelve nunca, o si el retorno de la tónica se retrasa hasta el segundo grupo, el movimiento es una u otra versión de la forma binaria redondeada. En su versión más pura, el primer grupo nunca retorna, o puede seguir al segundo grupo, produciendo una forma en espejo (Webster 2001: 693).

Newman, por el contrario, recuerda que la forma más simple empleada en las sonatas (o en los primeros movimientos de sonata) es la binaria, donde “cada parte está enmarcada por signos de repetición y las dos mitades son aproximadamente complementarias, tanto temática como tonalmente” (Newman 1983: 143-144). Más adelante, a propósito de la vuelta de la tonalidad principal, explica lo siguiente:

A menudo la restitución de la tonalidad principal empieza no con el restablecimiento de la idea inicial sino en un momento posterior, correspondiente a la llegada de la tonalidad secundaria en la primera mitad, como sucede en muchas sonatas de los compositores de Mannheim o en D. Scarlatti. Este retorno incompleto es más probable en aquellas sonatas donde una clara idea contrastante ha marcado la llegada de la tonalidad subordinada en la primera mitad y un claro restablecimiento de la idea inicial ha marcado el comienzo de la segunda mitad. Esencialmente, el resultado temático se convierte en el plan binario complementario: $\parallel: A \rightarrow B$ (tonalidad relacionada) $: \parallel: A$ (tonalidad relacionada) $\rightarrow B : \parallel$ (Newman 1983: 145-146).

Rosen explica el tipo de sonata binaria a la luz de las novedades que aporta respecto a la danza barroca: una oposición de tonalidades mucho más marcada, frases independientes y proporciones más definidas (1987: 145), añadiendo luego que “la sonata no existió hasta que este sentido armónico se vio recobrado y combinado con un sentido más ‘moderno’ de la textura y el ritmo periódico” (1987: 152). Sin embargo, lejos de plantear un único arquetipo de sonata, Rosen aclara que ya en los años cincuenta los compositores disponían de una amplia variedad de esquemas, todos ellos operativos además hasta entrado el siglo XIX (1987: 156-157), que van desde la sonata binaria al estilo antiguo modelada como una danza (recapitulación sólo del segundo grupo temático, donde la llegada de la tónica puede estar bien recalcada o poco articulada) hasta la sonata con recapitulación completa de la exposición (es decir, con retorno simultáneo del tema inicial en la tónica principal, ya sea tras un desarrollo terminado en el relativo menor, o recapitulando el tema inicial y sólo uno de los temas del segundo grupo tras un desarrollo que se dedicó al otro tema de este grupo, o comenzando en la subdominante la recapitulación de la exposición, o incluso en el estilo sinfónico de mediados de siglo, que comienza en el tercer compás de la exposición),³⁹

entre otros. Caplin se dedica en exclusiva a Haydn, Mozart y Beethoven, por lo que sólo hay alguna mención esporádica al Tipo 2, aunque no con este nombre (en las obras tempranas de los dos primeros).

³⁹ Todas estas variantes se pueden encontrar, según relata Rosen, en el grupo de sonatas publicadas en 1757 por Giovanni Marco Placido Rutini (1723-1797). Se refiere Rosen al Op. 3, publicado por Haffner en dicho año 1757 (Newman 1983a: 205).

siendo esta última estructura la que se puede entender como una *forma de sonata* propiamente dicha.⁴⁰

Las diferentes opciones que se encuentran en el desarrollo (comienzo con el tema inicial en la dominante, la más usual, o con material nuevo), la ubicación del primer tema del segundo grupo en la dominante menor, recién alcanzada la dominante mayor, el comienzo de la recapitulación con el tema inicial pero en modo menor o la vuelta anticipada del tema inicial en la tónica principal en medio del desarrollo⁴¹ son algunas de las posibilidades que en ciertos casos se han convertido en estereotipos. Sin embargo, sobre este particular Rosen advierte lo siguiente:

Sería entender mal la importancia de esos estereotipos en cualquier década de 1750 a 1800 el clasificarlos como formas desviadas o el no saber ver en ellos unas formas emparentadas con la sonata [...] Los estereotipos añejos siguen siendo viables durante largos períodos. C.P.E. Bach siguió publicando hasta avanzados los años ochenta, empleando a veces formas de los cuarenta (que, por otra parte, continuaban siendo empleadas nada menos que en la época de Chopin) (Rosen 1987: 165).

En este punto sería muy útil pulsar la opinión de un experto tanto en forma binaria y ternaria como en las sonatas de Scarlatti, el ya citado Dean W. Sutcliffe, en cuya monografía dedicada al compositor italiano actualiza la metodología en torno a la sonata al incorporar los avances de la teoría formal y funcional durante los cincuenta años que van desde el estudio pionero de Kirkpatrick (1953) hasta el suyo propio (2003). Sin embargo, no resulta fácil entresacar alguna generalización sobre la sonata que ahora nos incumbe de la prolija información que el autor proporciona, centrada naturalmente en los rasgos de la sonata scarlattiana.⁴² Una de las cuestiones de mayor alcance planteadas concierne a las supuestas 'limitaciones' de la forma binaria que subyace a muchas sonatas, no sólo a las del compositor napolitano:

La configuración binaria se ha considerado problemática o limitada principalmente debido a la influencia de una de las narrativas maestras de la historiografía musical del siglo XVIII, el inexorable desarrollo hacia la forma de sonata. Así, se considera que la forma binaria simple ha conducido hacia algo mejor y más rico, la forma binaria redondeada, que se define por el doble retorno del material inicial en la tónica hacia los dos tercios de la estructura, y la forma de sonata es una versión temáticamente especializada de esto [...] Las mismas nociones de 'forma' y 'desarrollo', como el término *Formenlehre* hace evidente, derivan de una lectura particular de la tradición austro-germánica. Así, desarrollo implica primero y por encima de todo un cierto tipo de retórica y de tratamiento del material en el centro de la estructura. La posibilidad, por ejemplo, de que la 'yuxtaposición' pueda ser una forma más amplia de 'desarrollo' no es siquiera considerada (Sutcliffe 2003: 320-321).

Sutcliffe considera además que “la forma de sonata en el siglo XVIII es tanto un modo de pensamiento como una fórmula aplicada conscientemente” (2003: 321), y esto mismo debería aplicarse tanto a las sonatas de Scarlatti como a tantas otras creaciones de su época. En todo caso, tras una crítica a la idea de ‘progreso’ como algo sustancial al modelo organicista de la historia –que contempla períodos de florecimiento, madurez

⁴⁰ Rosen distingue así entre las sonatas cuya forma interna es cualquier variante de la binaria y las sonatas o movimientos de sonata que están realmente en *forma de sonata* (el arquetipo clásico vienés).

⁴¹ Strunk distingue entre *reprise prematura*, cuando tras ella el tema inicial no regresa más, y *reprise falsa*, cuando sí lo hace (cit. en Rosen 1987: 167).

⁴² Estos rasgos serán estudiados –en parte a través de la mirada de este autor– en el próximo apartado.

y declive— recuerda que “lo que viene después no tiene porqué ser mejor, y lo que llegó anteriormente no tiene porqué ser inferior” (2003: 323).

La teoría más completa sobre este tipo de sonata procede, como ya vimos, de Hepokoski & Darcy, quienes se refieren a este tipo de sonata como **Tipo 2**. Vista ya su definición en el anterior apartado, conviene ahondar en sus características a través de las siguientes palabras:

En una sonata **Tipo 2** la exposición puede repetirse o no, y la segunda rotación empieza como ‘espacio de desarrollo’; sólo en su segunda mitad —a menudo desde *S* en adelante— toma características ‘recapitulatorias’. Como sucede con los desarrollos en general, la Rotación 2 del **Tipo 2** empieza con el tema inicial (*P*) sonando como una referencia temática explícita o en una elaboración inmediata como desarrollo pero en una tonalidad diferente a la principal, lo más frecuente en la tónica en la que terminó la exposición. Poco después, esta referencia a *P* fuera de la tónica principal se convierte en una actividad moduladora en desarrollo (a menudo basado en material de *P* y/o *TR*) que conduce usualmente hacia un *punto de inflexión* y al camino adecuado a través de compases de correspondencia en o poco antes de *S*. Continuando estos compases, el tema secundario (*S*), junto con el material conclusivo (*C*) serán resueltos en la tónica principal, tal y como harían en los otros tipos de sonata [...] esta presentación basada en la tónica principal del bloque *S + C* es la *resolución tonal* (Hepokoski & Darcy 2006: 353).

En la **Fig. 2.6** se puede observar el cuadro que los propios autores proponen como modelo básico del **Tipo 2** de sonata. Según ellos, “la repetición de cada una de las rotaciones [léase partes] es opcional: algunas sonatas **Tipo 2** exigen la repetición de ambas rotaciones, mientras que otras no lo hacen” (Hepokoski & Darcy 2006: 354).

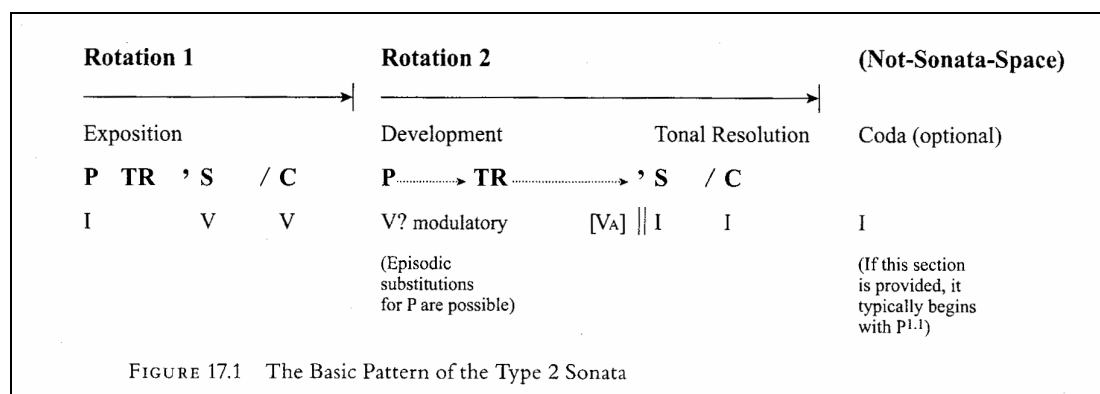


Fig. 2.6. El modelo básico del Tipo 2 de sonata. Según Hepokoski & Darcy (2006: 354)

Uno de los primeros conceptos conflictivos de este modelo procede de la ya mencionada noción de *rotación*, criticada en el apartado 2.1.4 y causante de la sustitución de la recapitulación en este tipo de sonatas por lo que estos autores llaman *resolución tonal* (Fig. 2.6). En efecto, dada la ‘necesidad’ de contemplar cada una de las dos partes como una rotación del material *P T ' S / C* siempre en este orden, la segunda parte de una sonata del **Tipo 2** empieza, según ellos, con un desarrollo basado en *P* y *T* (aunque sea posible la sustitución de estos materiales por episodios), tras lo cual la reaparición de *S* en la tónica principal constituye la citada resolución tonal, negando la posibilidad de que *S* sea el comienzo de una recapitulación, aunque sea parcial. No es

cierto que la posibilidad de la recapitulación desde *S* sea únicamente una “desafortunada consecuencia que surge del afán de mediados del siglo XIX por definir la sonata sólo en términos tonales, dejando a un lado importantes consideraciones en torno a la función temática y a su disposición” (Hepokoski & Darcy 2006: 354). En efecto, las consideraciones temáticas tienen también un poderoso argumento en la prescindible repetición de un material, *P*, que ya ha sido escuchado en la tónica principal, lo que permite reducir la recapitulación a la vuelta en dicha tónica sólo de los materiales escuchados fuera de ella en la I Parte (*S* / *C*). Por otra parte, el concepto de rotación y la ordenación del material que éste implica llevan a sus autores a calificar como una ‘falacia’ la posibilidad de la ‘recapitulación invertida’ o de la ‘forma en espejo’, explicada por ellos como una sonata del **Tipo 2** con una coda basada en *P*.⁴³ No hace falta recordar que muchos teóricos consideran este cambio de orden como algo perfectamente posible dentro de una recapitulación que, entonces, se puede considerar completa, no importa en qué orden vuelvan los grupos temáticos, implicando su adscripción por tanto al **Tipo 3**. Sin embargo, hay también opiniones que –anteponiendo como criterio el comienzo de la recapitulación con *S*–, consideran esta variante como un **Tipo 2** con recapitulación invertida (Wingfield).⁴⁴

Hepokoski & Darcy proponen de partida dos modelos para el **Tipo 2** en Scarlatti (igualmente posibles en otros muchos autores de la época no estudiados en su libro). El modelo más sencillo muestra una disposición cuya II Parte reproduce el material temático de la primera al tiempo que invierte el esquema tonal, y se corresponde con la forma binaria paralela: $\parallel: A^1 + B^2 : \parallel: A^2 + B^1 : \parallel$.⁴⁵ El subtipo más complejo implica la presencia de un material temático más diferenciado y el comienzo de la II Parte con un material nuevo (*C*) en el lugar de *A*, esquema que, según la terminología de Douglas M. Green sería una estructura binaria equilibrada: $\parallel: A^1 + B^2 : \parallel: C + B^1 : \parallel$ (2006: 355).

No obstante, el espectro de esquemas y de términos se amplía considerablemente cuando los autores actualizan el estado de la teoría en torno al **Tipo 2** de sonata, algo que supone en muchos casos citar opiniones contrarias a sus afirmaciones. La *resolución tonal* en el **Tipo 2**, por ejemplo, es vista por Wolf como una *recapitulación parcial* (1997: 443), y era ya considerada por Rudolf von Tobel o por Jens Peter Larsen como una recapitulación incompleta (*unvollständige Reprise*). Tras contrastar otros términos utilizados por los teóricos para este modelo de sonata (plan binario complementario de William S. Newman, forma sonata binaria de Rey M. Longyear o László Somfai en referencia a Scarlatti o forma binaria politemática de Eugene K. Wolf para Johann Stamitz), los autores analizan el problema planteado cuando tras la vuelta de *S* en la II Parte se escucha una recurrencia de elementos significativos de *P* en la tónica al final del movimiento, recogiendo de nuevo opiniones a favor de la ‘recapitulación invertida’ (Webster) o de la ‘forma en espejo’ (Newman), lo que les lleva a una oposición casi en solitario en su defensa de esta alteración como algo consustancial al **Tipo 2** y no como un **Tipo 3** modificado (Hepokoski & Darcy 2006: 365-369).

⁴³ Según la noción de rotación, como vimos, *P* nunca podría venir después de *S*.

⁴⁴ El ejemplo más citado de esta alteración del **Tipo 3** (o del **Tipo 2** con recapitulación completa) es la *Sonata K. 311 en Re mayor* de W.A. Mozart.

⁴⁵ En estos esquemas *A* y *B* pueden ser tanto temas o grupos temáticos como materiales no tan diferenciados. Los superíndices aluden a la tonalidad principal (1) y a la subordinada (2). Este es el esquema que Ratner (1980: 232) pone como modelo de la sonata scarlattiana en la siguiente disposición:

Material melódico	A	B	A	B
Tonalidad	I	V	V (X)	I

Un concepto que los autores adaptaron del estudio de Kirkpatrick sobre las sonatas de Scarlatti es el de *crux*,⁴⁶ “momento en el cual el resto de la recapitulación puede convertirse, en general, en una simple cuestión de transposición” (Hepokoski & Darcy 2006: 240). Cuando una recapitulación empieza con *P* (lo habitual en el **Tipo 3**) es muy frecuente que los compases iniciales repitan punto por punto lo sucedido en la exposición (*compases de correspondencia*, según la terminología de los autores), tras lo cual, en algún punto a lo largo de la *T*, se produce un cambio de la orientación tonal, con el fin de mantenerse en la tonalidad principal. Ese punto concreto a partir del cual se reproduce en algunos casos el final de la *T*, seguido por *S* y *C*, todo ello transportado a la tónica principal, sería la *crux*. En el caso del **Tipo 2**, la *crux* coincide con el momento a partir del cual se empieza a reproducir el material equivalente de la I Parte, esta vez en la tónica principal, algo que aquí suele ocurrir también a partir del final de la *T* o ya con la llegada de *S*, pero con la diferencia de que la recapitulación empezaría coincidiendo con este momento, ya que no habría existido una vuelta previa de *P* (Hepokoski & Darcy 2006: 240, 355).

Finalmente, Hepokoski & Darcy cierran su discusión en torno al **Tipo 2** poniendo sobre la mesa una “constelación de opciones genéricas” para este tipo, es decir, un amplio rango de posibilidades que afecta especialmente a la II Parte (2006: 369).⁴⁷ Para el final de la exposición y el comienzo de la II Parte existen dos opciones: la opción más frecuente consiste en terminar con una PAC reforzada con una clara cesura, tras la cual llega la repetición de la I Parte y después el comienzo de la II Parte; la opción de segundo nivel se produce cuando no hay repetición de la exposición, y en este caso se puede producir un solapamiento de la cadencia final de la I Parte con el comienzo de la II Parte, que normalmente empezaría con *P* en la tonalidad subordinada, suprimiendo de esta forma la cesura entre ambas partes (2006: 369-370).

El material temático utilizado al comienzo de la II Parte es sin duda el criterio que más variantes produce. Cuando el desarrollo se abre con *P*, la opción de primer nivel consiste en hacerlo en la misma tonalidad con la que terminó la I Parte, ya sea reproduciendo el material *P* como tal, o bien una variante en desarrollo de *P* ($\rightarrow P$), o empezando con un módulo posterior a P_1 o a $P_{1.1}$ (por ejemplo P_2 o $P_{1.2}$). La opción de segundo nivel supondría empezar con *P* en una tonalidad diferente a la que cerró la I Parte (2006: 372-373). La opción de tercer nivel supone ya el comienzo del desarrollo con otro material diferente de *P*, es decir, con material episódico o nuevo (*N*). Esta opción ya fue mencionada como la estructura binaria equilibrada que se encuentra en Scarlatti y en otras muchas obras del período preclásico (2006: 373-374). En relación con esta opción de tercer nivel está la posibilidad de empezar el desarrollo con *S* o con *C*, algo que para estos autores supone una ‘deformación’ del **Tipo 2**, puesto que rompe con la noción de rotación (2006: 376).⁴⁸ De nuevo el innecesario concepto de rotación supone contemplar como una ‘deformación’ lo que no es más que una opción tan legítima y propia del estilo como las demás, y así será tratada en estas páginas.

⁴⁶ El término *crux* es utilizado por Kirkpatrick en su forma latina original. Aparte de su traducción más evidente (*cruz*), también se puede entender como *cruce*, *encrucijada*, *confluencia*, *punto crítico* o *punto clave*.

⁴⁷ Es importante hacer notar que los autores ordenan las diferentes opciones observadas en función de su mayor o menor presencia en un corpus de obras que, en mi opinión, está claramente incompleto, al ignorar total o parcialmente bastantes contribuciones, entre ellas la italiana y la ibérica, desde Scarlatti (su estudio es absolutamente insuficiente), Galuppi o Rutini hasta Seixas, Soler o Blasco de Nebra, ninguno de los cuales es ni siquiera mencionado en el texto.

⁴⁸ Hepokoski & Darcy complican las cosas hasta el punto de aventurar que este comienzo con *S* o con *C* supone un aparente uso del **Tipo 3** que luego demuestra ser un **Tipo 2** en la recapitulación, por lo que proponen utilizar el símbolo **Tipo 3** \Rightarrow **Tipo 2** para esta conversión sobre la marcha.

Tras el inicio de la II Parte con la cita de alguno de los materiales mencionados suele comenzar la actividad de tipo desarrollo propiamente dicha, donde de nuevo hay una opción de primer nivel –que consiste en emplear a partir de ese punto elementos de *P* y/o de *T*– y opciones de segundo nivel que podrían incluir material episódico o temas nuevos (*N*), o incluso elementos de *S* o *C*. Tras este pasaje de desarrollo llegaría la *crux*, que según ellos puede ocurrir desde $P_{1.2}$, $T_{1.1}$, *T*, en la MC o incluso ya en *S*. Como la recapitulación no empieza con $P_{1.1}$, esto convierte a la sonata en un **Tipo 2**. Aún así, reconocen que cuanto más atrás se produce la *crux* (por ejemplo en $P_{1.2}$ o en P_2), más se acerca el **Tipo 2** a un **Tipo 3**, algo que implicaría la necesidad de un tipo intermedio entre ambos. Sin embargo, la opción más común es recapitular desde algún punto situado a lo largo de la *T* o en la MC (2006: 378-380).

La discusión sobre el **Tipo 2** queda cerrada en Hepokoski & Darcy con un prudente y oportuno alegato a favor de la flexibilidad entre los diferentes tipos, que no son “absolutamente independientes unos de otros”, y que “muestran puntos potenciales de intersección entre algunos de ellos”. Cuando esto sucede, “cuando se encuentran híbridos y ambigüedades [...] debemos estar preparados para aceptarlos e incluso utilizar la fricción estructural resultante como un realce potencial de nuestro trabajo analítico” (2006: 387). El capítulo se cierra con una pertinente observación sobre la vigencia de estos cinco tipos de sonata en los tres compositores más influyentes desde 1770 –Haydn, Mozart y Beethoven–, para recordar luego lo siguiente:

Los formatos de sonata de mediados de la centuria y aquellos encontrados en los maestros menores de la segunda mitad de dicha centuria parecen a menudo menos regularizados, poco firmes en sus realizaciones arquitectónicas, como si los que se convirtieron en los diferentes ‘tipos modelo’ de la forma no hubieran cristalizado completamente en el extenso campo de la práctica compositiva [...] En este repertorio de segundo o tercer orden [...] es donde, desde la perspectiva de los cinco tipos de sonata, se van a encontrar numerosos casos difíciles. Incluso aquí, sin embargo, emplear los cinco tipos de sonata como herramientas para el análisis puede ayudarnos a caer en la cuenta de lo que no es ‘inusual’ en estas composiciones (Hepokoski & Darcy 2006: 387).

A partir de la ya mencionada crítica que realiza al texto de Hepokoski & Darcy, Paul Wingfield revisa las opciones de estos autores dentro del **Tipo 2** y propone inicialmente la división de este tipo en dos subtipos según sus rasgos internos:

El **Tipo 2a** es el modelo continuo, en el que las correspondencias temáticas entre la forma de las dos partes empieza usualmente a medio camino del material transicional y el movimiento termina sólo con el material secundario y conclusivo en la tónica principal. El **Tipo 2b** es el más elaborado y teóricamente controvertido formato en ‘espejo’ o con ‘recapitulación inversa’, donde los momentos finales de la segunda parte empiezan con el restablecimiento del tema secundario en la tónica principal, pero interpolando entonces el material primario también en la tónica antes o después del material conclusivo (Wingfield 2008: 155).

Más adelante, atendiendo a ciertos rasgos de algunos movimientos en los que se combina durante la recapitulación una reordenación de los temas (*C-S-P*, o *S-C-P*, por ejemplo) con una inversión de la trayectoria tonal de la exposición (comienzo en **S**, **Tp** o en **sP**, entre otros y luego **T/t**), propone un tercer tipo, el **Tipo 2c** (Wingfield 2008: 157-158). Este formato se encuentra en alguna sonata de Clementi, así como en algunas obras románticas (Schubert, Rubinstein, Bruckner), pero ya en Soler es posible

encontrar algún ejemplo, lo que convierte a nuestro músico en un inesperado y desconocido precedente para ciertas categorías de sonata asociadas con tiempos mucho más recientes.

Evidentemente, esta fusión revisada y ampliada que propone Wingfield podría ser un perfecto punto de partida para abordar las sonatas del **Tipo 2**, si no fuera porque hay algunas reiteraciones y ambigüedades en los esquemas internos que producen una cierta confusión. En el **Tipo 2a**, para empezar, no hay mención a las posibles variantes que derivan de comenzar la II Parte con *P* o con material nuevo, uno de los criterios más importantes y audibles en este punto. En el **Tipo 2b** no se especifica si la vuelta de *P* después de *S* (antes o después de *C*) es completa o sólo parcial. En el primer caso –y según la duración del desarrollo en relación con el total– se podría tratar de un **Tipo 3** con recapitulación invertida, y en el segundo caso (una mención parcial de *P* al final de una II Parte de duración similar o ligeramente mayor a la I Parte) de un **Tipo 2** con recapitulación inversa y casi completa. Por último, en el **Tipo 2c** la segunda de las reordenaciones propuestas de temas (*S-C-P*) coincide con una de las modalidades de la recapitulación invertida ya mencionadas en el **Tipo 2b**, y lo único que cambia es el comienzo en una tónica diferente de la principal. Además, este comienzo (por ejemplo en la subdominante) suele ocurrir asociado con la vuelta de *P* al inicio de la recapitulación con el fin de propiciar una relación tonal del tipo **S** → **T** con respecto a *S* similar a la que se produce en la exposición (**T** → **D**).⁴⁹ Por este motivo –el comienzo con *P*, aunque no sea en la tónica principal– esta variante, cuya recapitulación suele estar completa, estaría más cerca del **Tipo 3** que del **Tipo 2**.

Sin duda la solución más pragmática y flexible para superar los puntos confusos en torno al **Tipo 2** –al tiempo que pone sobre la mesa divergencias con el modelo posibles tanto en el **Tipo 2** como en el **Tipo 3**– es la que ofrece Eugene K. Wolf en su artículo “Forma sonata” del *Diccionario Harvard de Música* (1997). En la exposición, tras recordar los principios básicos y la secuencia de grupos temáticos previsibles, recuerda que hay otros “procedimientos habituales” como los siguientes:

(1) la omisión de una sección de transición independiente; (2) la utilización de una transición no moduladora [...]; (3) la omisión de todo tema secundario a favor de una conexión más directa entre las zonas de transición y cierre; (4) la reutilización del tema principal en un momento posterior de la exposición con una nueva función, por ejemplo como el tema secundario (la así llamada exposición monotemática, tan frecuente en Haydn) o como tema conclusivo; (5) el regreso al material transicional *forte* después del tema secundario [...]; y (6) la combinación de las funciones secundaria y conclusiva en un solo tema (Wolf 1997: 442).⁵⁰

⁴⁹ Los ejemplos clásicos de esta variante son la *Sonata KV. 545* de Mozart y la *Sinfonía n° 5* de Schubert.

⁵⁰ Casi todos estos procedimientos han sido también tratados por otros estudiosos aunque con diferentes perspectivas. Los puntos (1) y (6) suponen fusiones temáticas en unidades superiores, asunto que será tratado por Moiraghi más abajo. El punto (2) coincide con dos de las secuencias cadenciales de Caplin (los números 4 y 5 de la Fig. 2.3). El número (3) es lo que Hepokoski & Darcy han denominado ‘exposición continua’. El punto (4) aviva la polémica sobre las supuestas ‘exposiciones monotemáticas’ de Haydn (que en la mayoría de los casos no son tales, puesto que *S*₁, aunque empiece con una cita de *P*, suele hacerlo en una versión modificada, tras lo cual suelen llegar un *S*₂ y hasta un *S*₃ totalmente diferentes); más estrictamente monotemáticas son algunas sonatas del formato binario simple, como se puede observar en varias sonatas scarlattianas. El punto (5), por último, es otro ejemplo de conversión funcional (como lo es en Haydn la conversión de *P*₁ o *P*_{1,1} en *S*₁ o en *S*_{1,1}) que consiste en utilizar algún fragmento de la *T* en el espacio conclusivo, por lo que asume la función de un *K* o *K*₁ (→*T*).

Para el comienzo del desarrollo plantea Wolf dos posibilidades, la más cercana a su origen binario (empezar con *P* en la nueva tonalidad) y la alternativa (iniciar la II Parte con material nuevo). El tratamiento dado a los materiales posteriormente puede propiciar, por un lado, la presencia de sencillas reexposiciones del material de la exposición con cambios de tonalidad y tratamiento episódico, o, más avanzado el siglo XVIII, la utilización de “técnicas de expansión y compresión, fragmentación, combinación contrapuntística, cambio de textura, de contexto y la rearmonización de uno o muchos temas de la exposición” (Wolf 1997: 443).

Es en la recapitulación, sin duda, cuando se producen los mayores problemas (terminológicos), y en este punto algunas de las soluciones aportadas por Wolf pueden resultar de gran utilidad para la clarificación de las tipologías. Wolf contempla la posibilidad de una recapitulación casi exacta del material de la exposición (con la única alteración de la tonalidad de *S* y *C*, que ahora será la principal) o la recomposición más o menos intensa de la misma, “lo que implica una amplia compresión o expansión” (1997: 443). En este caso menciona dos variantes. En la primera el retorno de *P* se produce no sobre la tónica principal, sino sobre la subdominante, como ya se ha estudiado en relación con el **Tipo 2c** de Wingfield.⁵¹ La segunda variante es la llamada *reexposición parcial*, “habitual a comienzos del Clasicismo, pero presente también en algunas obras románticas [...] En este tipo, el restablecimiento de la tónica tras la sección de desarrollo se confía únicamente a los temas secundario y conclusivo; el tema principal no reaparece” (1997: 443). Es aquí donde reconoce –como todos– la existencia de opiniones divididas sobre el mejor encuadre de estas reexposiciones parciales: para algunos encajarían dentro de los tipos más elaborados de la forma binaria (“forma binaria politemática”) o quizá en los tipos de forma sonata (“forma sonata binaria”), añadiendo finalmente la forma en ‘espejo’, donde el regreso de *P* se retrasa hasta después de la reaparición de *S* (1997: 443).

Recientemente Marco Moiraghi (2009) ha propuesto un acercamiento bastante acertado a la estructura de la sonata binaria en un artículo dedicado a las últimas sonatas de Scarlatti fácilmente extrapolable a otras muchas sonatas de esta época. Tras criticar la terminología inventada por Kirkpatrick para dicho autor⁵² (especialmente la incoherencia de ubicar una ‘sección central’ al lado de una ‘sección tonal’, la falta de definición de las funciones formales o la profusión de segmentos temáticos), Moiraghi propone una terminología claramente derivada de Caplin, según la cual en la I Parte de

⁵¹ Wolf cita los mismos ejemplos de Mozart y Schubert, pero añade que es posible encontrar otros ejemplos tanto en el Clasicismo como en otras obras de Schubert.

⁵² La nomenclatura formal ‘exterior’ de Kirkpatrick es todavía utilizada en el análisis de sonatas binarias preclásicas. Consiste en una diferenciación entre ‘sonatas cerradas’ (las dos partes empiezan con el mismo material temático; según su longitud y correspondencia temática pueden ser simétricas –sin digresión– o asimétricas –con digresión) y ‘sonatas abiertas’ (la II Parte empieza con un material diferente al de la I Parte y la digresión tiene mucha más importancia; según dicho material sea nuevo o derivado pueden ser libres o condensadas). Esto se puede resumir con nuestra nomenclatura en cuatro sencillos esquemas.

	I Parte	II Parte
Sonata cerrada simétrica	: <i>P</i> <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :	: <i>P</i> (→) <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :
Sonata cerrada asimétrica	: <i>P</i> <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :	: → <i>P</i> (→) <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :
Sonata abierta condensada	: <i>P</i> <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :	: → <i>S/T/P</i> <i>S</i> <i>K</i> :
Sonata abierta libre	: <i>P</i> <i>T</i> <i>S</i> <i>K</i> :	: <i>N</i> (→) <i>P/T/S</i> <i>K</i> :

la sonata scarlattiana se pueden encontrar los siguientes módulos temáticos: ‘Tema de apertura’, ‘Transición’, ‘Tema conclusivo’ y ‘Codettas’, y en la II Parte una ‘Elaboración’, de nuevo el ‘Tema conclusivo’ y las ‘Codettas’ (2009: 329-331).

Son dos las analogías que presentan estos módulos temáticos con los definidos por Hepokoski & Darcy: por una parte la equivalencia entre los temas o grupos temáticos de Moiraghi con la ya conocida secuencia *P TR' S / C*, y por otra la división de cada parte en dos secciones por medio de una articulación formal presente, según Moiraghi, en todas las sonatas analizadas (2009: 331).⁵³ Este especial énfasis en lo que Hepokoski & Darcy llaman la cesura media es el que justifica la agrupación de los módulos temáticos por parejas que constituyen cada una de las dos secciones de cada parte: en la I Parte la ‘sección ascendente-abierta’ está formada por el Tema de apertura y la Transición, mientras que la ‘sección descendente-cerrada’ incluye el Tema conclusivo y las Codettas; en la II Parte la ‘sección ascendente-abierta’ está formada por la Elaboración y la ‘sección descendente-cerrada’ incluye, como antes, el Tema conclusivo y las Codettas.⁵⁴ Según Moiraghi, “estas cuatro secciones son preceptivas y esenciales en todas las sonatas; esta es realmente la mínima agrupación formal requerida por el concepto de ‘sonata’ mismo en Scarlatti, para tener sentido.” (2009: 331). La tabla de sonatas analizadas que presenta (2009: 332-333) muestra que en algunas ocasiones las funciones intertemáticas de Tema de apertura y Transición son indivisibles entre sí, por lo que se constituyen en una unidad superior, la sección ascendente. Lo mismo puede suceder con el Tema conclusivo y las Codettas, fundidas en ocasiones en una única unidad que coincide con la sección descendente (2009:334).

A la luz de todo esto, no resulta fácil conciliar entre sí esta ingente cantidad de propuestas teóricas, a menudo contradictorias, con el fin de ofrecer una teoría de la sonata actualizada como marco para el análisis de las sonatas del período preclásico, galante o clásico temprano, como se quiera llamar. Mi propuesta sobre el modelo y las variantes que abarca el **Tipo 2**, así como sobre sus ambiguas relaciones con el **Tipo 3**, se puede considerar como una fusión de la Teoría de la Sonata de Hepokoski & Darcy (con las debidas revisiones y críticas, tanto propias como ajenas [Wingfield]), las funciones formales de Caplin y las aportaciones de Wolf, todo ello enriquecido por la observación directa de un repertorio (las sonatas de Soler y de autores cercanos como Rodríguez Monllor, Seixas o Albergo) que no ha sido tenido en cuenta por casi ningún teórico del ámbito anglosajón, sin olvidar por supuesto la contribución de Scarlatti.

Por ahora me limitaré a adelantar una propuesta para los tres tipos o modelos formales de sonata que, en mi opinión, se encuentran en la inmensa mayoría de las

⁵³ El problema es que el reducido número de sonatas analizadas (K. 514-555) impide, por falta de un muestreo significativo, una generalización de este esquema a las restantes sonatas scarlattianas. Las afirmaciones aquí vertidas no tienen porqué cumplirse en el extenso corpus de obras no estudiadas, donde es fácil encontrar excepciones, aunque la propuesta puede tener validez, sin embargo, en otros muchos autores de su época y posteriores.

⁵⁴ Según Moiraghi, “en la sección ascendente la música se eleva, se ensancha y lleva el discurso desde un nivel básico (representado por la tonalidad principal y el Tema de apertura) a un nuevo nivel, que permanece así suspendido sobre la dominante de la nueva tonalidad; esta sección es por tanto ascendente y abierta [...] después de la cesura, la música se convierte en estable, más relajada; pierde su tensión e impulso hacia otro lado. Desciende a la nueva tonalidad alcanzada [...] y finalmente llega a su fin con cadencias repetidas; es entonces una sección descendente y cerrada” (Moiraghi 2009: 331). Más allá de lo atractiva que pueda resultar esta imagen casi poética de las dos secciones de cada parte, lo cierto es que se trata de una estructura cuyos rasgos armónicos y formales no son generalizables ni siquiera a las restantes sonatas del propio Scarlatti, aunque pueda funcionar en muchas de ellas.

sonatas en un solo movimiento, o en las sonatas pareadas practicadas frecuentemente (aunque no sólo) en Italia y España, o en los movimientos rápidos iniciales y en muchos finales (que no sean rondós o minuetos) de sonatas en tres o cuatro movimientos. Esto es válido no sólo para el repertorio preclásico, sino también para el clásico, romántico y moderno. Los subtipos y las variantes se estudiarán con detalle en el capítulo siguiente, a la luz de los datos recogidos en el análisis de todas las sonatas de Antonio Soler.

Para crear estos tipos he tenido en cuenta todos los criterios que puedan ayudar a clarificar la creación de esquemas claros y a la vez flexibles. Los criterios son los siguientes: material temático utilizado, tonalidades principales y subordinadas, objetivos cadenciales y modelos funcionales-formales creados (Caplin), y duraciones relativas de las grandes secciones y de las subsecciones. En función de todo esto se pueden distinguir inicialmente tres tipos de sonata:

1. **SB** = *sonata binaria*. Es el **Tipo 2** de Hepokoski & Darcy, la «forma de sonata binaria de Wolf», con *recapitulación parcial* (retorno sólo de *S* y *K*, en ocasiones desde el final de la *T*) y con sus variantes (monotemática o politemática, comienzo de la II Parte con *P* o con material nuevo, entre otras).
2. **SM** = *sonata mixta*. Es el esquema que haría falta entre el **Tipo 2** y el **Tipo 3**, como reconocen Hepokoski & Darcy, Wingfield o Wolf. Las dos grandes diferencias con **SB** son la presencia de una recapitulación invertida (*P* o módulos de *P* después de *S*, de *T* e incluso de *K*) y/o la mayor duración de la II Parte respecto a la I Parte.
3. **SF** = *forma sonata*. Forma sonata plena, ‘normativa’, **Tipo3** de Hepokoski & Darcy. La recapitulación se inicia con el retorno de *P* (a veces abreviado) en la tonalidad principal (en algunos casos en la subdominante), y reproduce casi siempre en el mismo orden todos los materiales temáticos de la exposición, aunque *S* y *K* se escuchan ahora también en la tonalidad principal.

2.3. La sonata en la Península Ibérica

2.3.1. Antecedentes y peculiaridades de la sonata en la Península Ibérica

Para empezar este apartado lo más adecuado es observar el estado de la cuestión según William S. Newman, sin duda el autor más enciclopédico en cuanto al repertorio sonatístico de todos los tiempos. En su estudio titulado *The Sonata in The Classic Era*, Newman relaciona los nombres esenciales de la Península ibérica con el panorama más allá de los Pirineos para describir la situación de la música instrumental:

Desde el punto de vista de la sonata para teclado, Scarlatti fue el nexo vital entre Italia, Portugal y España. Es significativo que, además, tuviera contacto directo con dos de los principales compositores de su tiempo [...] Seixas y Soler.⁵⁵ [...]

Al ser uno de los más originales genios de la música para teclado, así como el primero en ver publicado un libro de sonatas, se asume que ha ejercido una influencia directa sobre los compositores ibéricos nativos del teclado [...] Pero esta influencia ha sido

⁵⁵ Ya Newman (1983a: 134) aludió a las tres «S» de la música ibérica para tecla, Scarlatti, Seixas y Soler, cada uno de los cuales representa, además, un país y un estilo (Italia, Portugal y España), de igual forma que se habla de las cuatro «S» del barroco temprano (Scheidt, Schein, Sweelinck y Schütz), o de las tres «B» (Bach, Beethoven, Brahms). Véase la cita completa en la p. 268.

probablemente menor de lo que podía suponerse. Seixas y Soler también fueron creadores originales, con sus propias pero sutiles individualidades [...] Hay que recordar que los rasgos de la escritura para teclado comunes a los tres estaban presentes en torno a los mismos años en la música para teclado de Marcello, Durante, Rameau, C.P.E. Bach y otros incluso más lejanos. Además, en el sentido en el que Scarlatti tomó tanto de su entorno como dejó en herencia, compartió con Seixas y Soler las respectivas herencias de Portugal y España [...] Después de todo, estos países tenían su propio sustrato de música para tecla, tan digno como el de Italia o el de otros países. Cabezón y Cabanilles en España fueron la contrapartida de sus contemporáneos italianos A. Gabrieli y Pasquini, como M.R. Coelho en Portugal lo fue de Frescobaldi. La Península ibérica tenía en el *tiento* y la *tocata* el equivalente del *ricercare* y la *toccata* en Italia. Además hay que recordar que el primer uso conocido de la palabra “sonata” en el título de una pieza instrumental apareció en obra del vihuelista español Luis Milán en 1535 [...]

Joaquín Nin, uno de los primeros en tiempos recientes en explorar la música del siglo XVIII para teclado en España, propone que la forma de la sonata scarlattiana persistió sin cambios significativos hasta el primer tercio del siglo XIX. Pero [...] las sonatas españolas, aunque nunca cualitativamente comparables a las de los gigantes vieneses [Haydn, Mozart, Beethoven] se amoldaron a su tiempo en lo que concierne a la naturaleza de los estilos y las formas. Los notables y estrechos contactos mantenidos con Italia, Francia y otros países europeos contribuyeron, sin duda, a una posición muy digna [del repertorio ibérico] en la música europea (Newman: 1983a: 258-261).

En su monografía sobre la música española del siglo XVIII, Antonio Martín Moreno (1985: 445) también considera el *tiento* como uno de los géneros esenciales de la música ibérica, pero recuerda que en la música para órgano y clave también se practicaban otras formas, géneros y danzas. Buena muestra es la antología de Antonio Martín y Coll en cuatro volúmenes, recopilada entre 1706 y 1709, titulada *Tonos de Palacio y Canciones Comunes. Flores de Música, Pensil deleitoso de suaves flores de Música y Huerto ameno de varias flores de Música* (Biblioteca Nacional). En ella figuran *obras, versos, fabordones, tientos, tocatas, pasacalles, canciones, minués, zarabandas, diferencias, pavanas, canarios*, etc. Es una mezcla de géneros populares con eruditos, de obras anónimas y atribuidas, nacionales y extranjeras, dirigida a un instrumento de tecla que puede ser tanto el clave como el órgano. Sin embargo, el camino hacia la sonata pasa, como recuerda Martín Moreno (1985: 445-446), por la obra de Juan Bautista Cabanilles y también la de José Elías [Josep Elíes], buen conocedor éste de las obras del primero, y cuya colección *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo* (estilo imitativo y estilo melódico-vertical) está en la base de muchas novedades armónicas del nuevo siglo (como la enarmonía), algo reivindicado por Soler en la *Llave de la modulación*, agradecido al que considera –como también lo hacen Albero y Oxinaga– el padre de los organistas modernos.

M.S. Kastner, aunque experto en la música ibérica para tecla, propone una más que discutible disección de la ‘sonata bipartida’, que empieza por meter en el mismo saco a J.S. Bach, D. Scarlatti y A. Soler, al afirmar que estos o cualesquiera otros autores de la época que se aproximaron a la sonata vienesa lo hicieron por “mero formulismo, pero no por una estética o sensibilidad nueva”. La razón es que

pese a la presencia de varias ideas musicales organizadas sobre el competente plan armónico funcional, [la sonata de este período] todavía no se topa con el dualismo, o sea, con la oposición contrastante de ideas y de reacciones psíquicas. Eso sólo pudo modificarse mediante el abandono del convencionalismo cortesano del siglo XVIII y con la venidera libertad de exteriorizar sentimientos propios del romanticismo (*Sturm und Drang*). Los métodos de estructuración de la sonata clásica no pueden prescindir de cambios de expresión y de disposiciones anímicas. En la sonata bipartida de la primera

mitad de la 18ª centuria aún no suele haber temas en pugna mutua, ni siquiera conflictos temperamentales o psíquicos procedentes de la índole del alma humana (1989: 143).

No es necesario ahondar mucho en el repertorio para ver lo inadecuado de comparar a Bach con Soler, o lo peregrino de la idea del sentimiento romántico como condición para la existencia de temas contrastantes (fácilmente localizables no ya en el mismo Soler, sino en las obras más galantes de Haydn y Mozart). Más acertado se muestra al recordar que fue el trasvase desde una escritura contrapuntística hacia otra más vertical y homofónica (incluyendo enarmonías y cromatismos y un adecuado dominio de las tonalidades mayores y menores) una de las causas del florecimiento de la tocata y luego de la sonata bipartida con el cambio de siglo (1989: 146), algo a lo que Cabanilles primero y Elías después contribuyeron en gran medida, como también reconoce este autor, aunque añadiendo los nombres de Andrés de Sola, Sebastián Durón y Pablo Nasarre.

Dolcet y Vilar, en la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, explican también la sonata ibérica a partir del desarrollo de las formas organísticas barrocas:

Aunque a lo largo de todo el siglo XVIII persistieron en nuestra música de tecla las formas barrocas heredadas de los modelos de los maestros de capilla del siglo anterior, como Cabanilles, el cambio de siglo está marcado por la aparición y el desarrollo gradual de las estructuras musicales reexpositivas articuladas en dos partes o secciones y basadas ahora en la textura de melodía cantable con acompañamiento armónico supeditado [...]

Este nuevo estilo de música para tecla se caracteriza por la adopción progresiva de formas de acompañamiento armónico arpegiadas –los bajos *Murky* o de tambor [octavas alternadas] y los bajos Alberti o en arpeggios [...]

La forma y el estilo de la sonata binaria, derivada de las formas de danza sencillas del barroco, se caracterizan por la simetría melódica de sus dos secciones, que ahora contrastan por su desarrollo armónico divergente [...]

Las tocatas y otras obras con título diferente de muchos de nuestros autores se van a impregnar de esta estructura y de este nuevo idioma, que se va a divulgar procedente de Europa a partir de las obras de Domenico Scarlatti y de las de su discípulo, el padre Antonio Soler (Dolcet y Vilar, en Aviñoa 1999: 199-202).

La importancia de la figura de José Elías como enlace entre la tradición y el nuevo estilo también ha sido subrayada por estos autores, recordando algunos rasgos de sus obras que fueron determinantes para comprender el origen de la sonata ibérica posterior, como la sucesión de preludio, fuga y dos tocatas (una lenta y otra rápida, escritas según la forma de la sonata binaria) en sus doce piezas escritas en los doce tonos, o la alternancia de texturas imitativas y homofónicas en su significativa colección de *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*, que data de 1749.

Barry Ife y Roy Truby consideran también a Scarlatti, Seixas y Soler como “artífices del más importante género ibérico para teclado en este período [siglo XVIII], la sonata binaria asimétrica en un solo movimiento [...] En su forma más básica, la forma binaria había sido usada durante 150 años como elemento estructural en muchas danzas y series de variaciones. La fuerza particular de la sonata binaria tal y como se desarrolló en la Península Ibérica radica en su versatilidad, su habilidad para abarcar una gran cantidad de estilos de composición y de interpretación” (Ife & Truby 1986: 4). En este sentido, estos autores destacan como un rasgo fundamental de la sonata ibérica el uso de los tres modos de expresión o estilos de escritura: “tanto Scarlatti como Soler hacen uso frecuente de la imitación –particularmente para proporcionar el ímpetu inicial de una sonata–, así como de las texturas de 'arriba-abajo' (melodía y acompañamiento) y 'abajo-arriba' (elaboración rítmica de una progresión). Dos o más de estas estrategias se

usan a menudo en la misma sonata. Estas tres formas de expresión son parte de la tradición hispánica del teclado tanto como lo son de la italiana.” (1986: 4).

Por su parte, Águeda Pedrero Encabo, tras recordar la línea evolutiva ya expuesta por Kastner, aborda el problema del intervalo existente entre las obras de Cabanilles y Elías y las sonatas de Soler y sus coetáneos asignando a las sonatas de Seixas y Rodríguez Monllor (sin olvidar a Alberó, en mi opinión) el papel de eslabón decisivo en esta evolución, ya que sus obras llenan el espacio correspondiente al naciente género de la sonata en la Península ibérica, y además lo hacen con independencia de la gran figura de Scarlatti, a pesar de la coincidencia en las fechas y períodos creativos con el italiano (Pedrero 1993: 3390-3391). La interesante reflexión sobre el término *sonata* tal y como lo ha entendido la teoría desde el siglo XIX en contraposición a la idea de *sonata* que podían tener los compositores de este período obliga a volver al espinoso asunto de la comprensión cabal de este género, que pasa por desterrar los estereotipos impuestos por la teoría decimonónica de las formas, como vimos, y abordar su estudio más bien desde la perspectiva de la propia teoría de la época (bien abundante, por cierto) y desde su función social, antes que intentar encajarla en moldes formales desarrollados mucho después.

Por ello habría que evitar completamente términos como «período de transición», que la autora utiliza en este artículo (como hacen otros muchos estudiosos) sin caer en la cuenta de la contradicción que implica con su proposición anterior. En efecto, ningún compositor escribe su música bajo los cánones de un supuesto estilo de transición entre dos épocas más consolidadas (en este caso, el Barroco y el Clasicismo), algo que sólo la historiografía posterior es capaz de reconocer, pero de lo que nadie es consciente en su época. Por el contrario, cualquier creador intenta por una parte escribir una música con su propia lógica formal y coherencia estilística, al tiempo que satisface la función social para la que nace esa música. Es este un aspecto de vital importancia, puesto que hasta las postrimerías del siglo XVIII la mayoría de los compositores estaba al servicio de la Iglesia o de la Corte en sus diversos grados (realeza y nobleza) en lo que se refiere a la creación de música para la liturgia, los palacios y las casas nobiliarias, así como en misiones pedagógicas que también implicaban una alta dosis de creación de material destinado a la enseñanza.

Este último aserto enlaza con lo escrito por Águeda Pedrero, al afirmar que el término *sonata* “no era utilizado con implicación de definición de una estructura formal. En muchos casos, es utilizado con el único sentido de indicar una pieza compuesta para teclado, con una finalidad pedagógica” (Pedrero 1993: 3392). Más adelante recuerda que los pocos teóricos de la primera mitad del siglo XVIII que incluyeron la sonata en sus escritos (especialmente Mattheson) “la describen escrita en *estilo fantástico*,” y otros posteriores como Rousseau, Türk y Schulz “la consideraron como la composición más adecuada para expresar sentimientos, así como para explotar las características idiomáticas del instrumento al que van dedicadas, más en concreto los de teclado” (1993: 3393). Las características que Pedrero observa en la naciente sonata del segundo tercio del siglo XVIII en España afectan por una parte al tipo de escritura: “simplificación de la textura polifónica, sustitución del contrapunto imitativo de carácter modal por una prevalencia del soporte armónico tonal acordal y una organización de la línea superior en frases melódicas. Por otro lado, la presentación de este material en torno al plan tonal bipartido: $\parallel: T - D$ (o relativo M/m) $\parallel: D - T$ \parallel ”⁵⁶ (1993: 3393). Sin embargo, estas características, como nos previene la autora, no

⁵⁶ Este esquema armónico-formal se debería ampliar de la siguiente manera, con el fin de incluir las variantes derivadas del uso de una tónica mayor o menor:

$\parallel: T/t - D/tP/d$ $\parallel: D/tP/d - T/t$ \parallel

aparecen en su totalidad ni al mismo tiempo en la producción para teclado del citado período, lo que evidentemente va a dificultar la formalización de este repertorio y va a exigir por ello una aproximación flexible y creativa más allá de esquemas mentales preconcebidos.

Hay otro aspecto de esta discusión que afecta en gran medida a nuestras estructuras mentales, y es la cuestión de la terminología empleada para la denominación de lo que hoy conocemos como *sonata*, es decir, la espinosa cuestión del título. Este problema está ligado a las mutaciones históricas en los estilos y en los géneros, así como a las influencias nacionales o locales, e implica una enorme variabilidad en los esquemas formales y en los términos que desafía cualquier intento de generalización tipológica.⁵⁷

Newman abre su capítulo dedicado al concepto de sonata en los escritos clásicos con este asunto, al recordar por una parte que “al comienzo de la era clásica el título ‘sonata’ ya tenía un significado bastante específico en música, adquirido gradualmente durante el siglo y medio de la era barroca” (Newman 1983: 19). Sin embargo, “todavía en la época clásica el término ‘sonata’ se usaba de vez en cuando en su sentido más amplio, meramente para significar una pieza instrumental” (1983:19).⁵⁸ Al mismo tiempo, y en función de los países y épocas, era frecuente igualar ‘sonata’ y ‘lesson’ (Arnold, Händel, Inglaterra), ‘sonata’ y ‘essercizi’ (Scarlatti, Italia/Portugal/España), ‘sonata’ y ‘pièce de clavecin’ (Beecke o Mondonville, Francia), ‘sonata’ y ‘divertimento’ (Wagenseil, Steffan o el joven Haydn, Viena), ‘sonata’ y ‘toccata’ (Seixas o Soler, Península ibérica) o incluso ‘sonata’ y ‘sinfonía’ u ‘obertura’ (Seixas, Portugal; Mariner, España). Como dice Newman, “estas ecuaciones no crean especial confusión a no ser que se junten términos que usualmente asociamos con diferentes destinatarios instrumentales o diferentes rasgos de estilo” (1983: 20).

En la Península ibérica son varios los términos utilizados para lo que ahora conocemos como sonatas. Entre otros se pueden mencionar: *essercizi* en Scarlatti (una denominación que nos recuerda su función primordial o inicialmente pedagógica), *toccata* o *tocata* en Rodríguez Monllor, Seixas, Nebra, Narro o Soler,⁵⁹ *obra* en Soler,⁶⁰

⁵⁷ Así, por ejemplo, cualquiera que escuche las *fantasías* para órgano de Sweelinck sin conocer el nombre de la obra pensaría inmediatamente que se enfrenta a una *fuga*, y lo mismo sucedería en muchos casos con géneros como el *ricercare* o incluso el *tiento* ibérico, entre otros. Es decir, lo que hoy entendemos como *fuga* en sentido amplio ha tenido otras denominaciones a lo largo de la historia según la época y el país. Al mismo tiempo, la *fantasía* de Sweelinck es un tipo de composición que no tiene nada que ver con las fantasías de J.S. Bach o las de su hijo C.P.E. Bach, con las Mozart o Beethoven, o con la fantasía romántica de Chopin, Schumann o Liszt. De igual forma, quien escuche un *Präludium* para órgano de Buxtehude pensará que se halla ante una secuencia de *Preludio* + *Fuga*, repetida en muchos casos dos o tres veces con una pieza tipo preludio, toccata, fantasía, recitativo, etc. para empezar y fugas no muy largas con un tema que puede tener una cierta relación con el tema de la primera fuga. Sin embargo, en J.S. Bach el preludio de un *Präludium und Fuge* es una pieza continua que en los casos más breves muestra un único tipo de escritura, o bien alterna tipos como toccata, fantasía, aria, invención, sonata en trío, etc., en casos más extensos, al que sigue una fuga con un tema único e invariable (salvo alteraciones menores). El tipo de preludio más bien breve con una escritura unitaria, seguido o no de una fuga sobre un único tema, es el que –salvo excepciones– han heredado Chopin (24 *Preludios op. 28*), Debussy (*Preludios*, *Cahiers I y II*), Shostakovich (24 *Preludios op. 34* y 24 *Preludios y Fugas op. 87*) o Hindemith (*Ludus tonalis*), entre otros.

⁵⁸ Resulta curioso ver las colecciones citadas aquí por Newman: una edición de Gerber de algunas obras instrumentales de Boccherini que denominó “Sonaten” (1790), algunos cuartetos de cuerda de Haydn, Mozart y otros reunidos por Koch bajo el título de “modernas sonatas a cuatro voces” (1793), etc.

⁵⁹ Como sucede en el famoso Manuscrito del Conservatorio de Madrid: “Toccate nº XII per Cembalo composte Dal Padre Antonio Soler...”, entre otros ejemplos.

⁶⁰ La *Sonata nº III* se encuentra en un manuscrito donde es denominada como “Obra de 1º tono”. Las *Seis Sonatas nº 63-68*, Obra 2ª, llevan el siguiente título en el manuscrito: “Seis obras para Órgano con un Cantabile y Allegro cada una.”

allegro en Carvalho, etc. Por otro lado, existen colecciones de sonatas que incluyen piezas individuales que en realidad son *fugas* (las nº 15 y 30 de las *30 Sonatas* de Albero), o que evocan géneros antiguos del teclado ibérico como el *tiento* o *intento*, la *obra*, la *pieza* o incluso el *verso*, pero llevan el nombre de ‘sonata’ en algunas copias.

En todo caso, no es difícil delimitar el alcance del género ‘sonata’ en la Península ibérica, incluso en aquellos casos en los que el título original parece llevarnos por otros derroteros. Al fin y al cabo, la ‘sonata’ (y sus derivados) es de los pocos géneros en esta época que sí responde a un plan formal previsible, derivado en gran medida de la sucesión dialéctica de una tónica principal y otra secundaria en la primera parte de una forma binaria, que continúa con el reverso de este plan tonal para volver a la tónica principal, aunque ampliando el espectro armónico con otras regiones tonales al principio de la segunda parte. Este esquema, derivado esencialmente de la danza, no aplica a los otros géneros mencionados anteriormente (*essercizi*, *toccata*, *tiento* o *fuga*), géneros cuyas características se centran más en su función musical, sus rasgos de escritura o su textura imitativa basada en uno o más temas, pero que carecen de la clara seccionalización unida a un esquema tonal definido propia de la sonata, incluso en su estadio preclásico. La utilización concreta de este modelo formal por parte de los compositores que precedieron a Soler será objeto del siguiente apartado.

2.3.2. *Precursores de Soler en la práctica de la sonata en la Península Ibérica.* *Scarlatti, Seixas, Rodríguez Monllor, Albero, Nebra*

En 1738 culmina Scarlatti sus famosos *30 Essercizi* (*Sonatas K. 1 a K. 30*), comienzo de una gigantesca producción que se cerró con su muerte en 1757. En 1742 muere Carlos Seixas, dejando una colección de 113 sonatas (conservadas). En 1744 están fechadas las *30 Tocatas* de Rodríguez Monllor. En 1756 muere Albero, quien dejó una colección de *30 Sonatas* y otra de *6 Recercadas, fugas y sonatas*, y en 1768 muere José de Nebra, autor también de un breve pero importante manojo de sonatas. Estos son los más importantes hitos del repertorio ibérico que precedieron a la entrada en escena de Soler como autor de sonatas para teclado, y que él pudo conocer en gran parte gracias a su cercanía a casi todos estos músicos y a los archivos de la Corte para la que ellos trabajaron en diversos puestos. Este es el momento de recordar las características más importantes de los tipos de sonata practicados por estos compositores, con el fin de valorar más adelante el alcance de la aportación de Soler a este repertorio.

No es necesario insistir aquí en la importancia de la figura de Domenico Scarlatti en la gestación de la música ibérica para teclado, importancia que ha trascendido el citado límite geográfico para hacer del napolitano una referencia ineludible en el repertorio para teclado de todos los tiempos. Si la posible influencia de las sonatas de Scarlatti sobre los compositores ibéricos coetáneos y los que lo siguieron ha sido cada vez más cuestionada desde Kastner, aunque nunca negada, lo cierto es que su música para teclado tiene una impronta casi inconfundible, un sello personal que impregna su particular forma de moldear el género de la sonata. Tanto es así que, como confiesa a veces Sutcliffe, esta música llega a resultar a veces ‘incómoda’ cuando se enfrenta a la disección analítica, por ser refractaria a todo intento de clasificación según los modelos

convencionales de la sonata.⁶¹ No obstante, han sido muchas las monografías que han intentado desentrañar los secretos de su fascinante música, destacando sin duda entre ellas las de Kirkpatrick (1953), Pestelli (1967), Sheveloff (1970) y Sutcliffe (2003).

En el apartado 2.2.3 tuvimos ocasión de comentar la propuesta de tipología que Kirkpatrick elaboró para las sonatas de Scarlatti, propuesta que él mismo considera como una aproximación incompleta que no hace justicia a la gran variedad de soluciones que se encuentran en tan amplio repertorio. La tipología de Kirkpatrick sigue teniendo valedores, pero también ha sido revisada y en otros casos criticada por sus contradicciones, como ya vimos en el reciente texto de Moiraghi, citado en el mismo apartado. Por ello, es mejor concentrarse en la más actualizada visión de la sonata de Scarlatti desde el punto de vista estilístico y formal, debida a Sutcliffe, a pesar de que este autor no ofrece en su libro ni un solo esquema formal, sino más bien comentarios verbales que ayudan a desentrañar la sintaxis y la funcionalidad de los elementos de la sonata scarlattiana, como éste que ayuda a ubicar el problema:

La verdadera barrera para identificar la estructura de las sonatas de Scarlatti como una versión particular de la *forma de sonata* no es tanto analítica como histórica; la música en sí presenta rasgos que, en conjunto, están mucho más cerca del principio sonata y su práctica que con la forma binaria simétrica empleada por Bach, Rameau o Vivaldi..., pero nuestras dificultades para ubicar a Scarlatti en la corriente principal del desarrollo histórico impide este reconocimiento (Sutcliffe 2003: 323).

Un recorrido por las sonatas de Scarlatti, en lo que concierne al tipo de material, permite apreciar que una parte sustancial del material empleado en el espacio *P* es “poco temático”, en el sentido de material carente de la organización interna típica del tema o la frase clásica posterior –‘indeterminado temáticamente’, escribe Sutcliffe (2003: 324). Por ello llega a decir este autor que Scarlatti no tiene temas primeros o iniciales, sino más bien aperturas en forma de “escaramuzas, como por ejemplo comienzos imitativos” (2003: 324). Por otra parte, Kirkpatrick se lamentaba de que algunos de los más impresionantes y poderosos materiales temáticos sólo se expusieran una vez –y esto es lo habitual entre los materiales *P*, por su ausencia habitual en la recapitulación–, pero Sutcliffe añade que algo que sucede una única vez ni siquiera se puede considerar un tema, ya que éste necesita de la recurrencia para integrarse en la estructura como algo esencial. A esto cabría objetar que en prácticamente todas las sonatas binarias se repite, al menos, la I Parte, por lo que ya son dos las veces que se escuchan todos los materiales. El mismo autor se desdice un tanto en la misma página cuando recuerda que la vuelta de la tónica principal en la II Parte no sucede en conjunción con la vuelta simultánea del ‘primer tema’, algo que no es tan decisivo como parecía hasta hace poco, ya que en definitiva *P* –sea lo que sea– ya se ha escuchado en dicha tonalidad principal.⁶² Es sólo el material expuesto fuera de la tónica el que debe volver claramente, ubicado además en la tonalidad principal, a partir de la *crux* que marca el inicio de los compases de correspondencia en la II Parte de la estructura.

En todo caso, Sutcliffe considera importante insistir en las diferencias entre el material de apertura habitual en Scarlatti y el de sus coetáneos ibéricos:

⁶¹ Ya en el capítulo denominado *Panorama*, Sutcliffe justifica los retos a los que se enfrenta todo especialista en Scarlatti por su “incierta posición histórica y estilística” (Sutcliffe 2003: 27).

⁶² Ha sido en parte la revalorización de las sonatas de autores posteriores como Chopin –que omiten la recapitulación simultánea de *P* y de la tonalidad principal, limitándose a recuperar en la tónica sólo la *T* o directamente el material de *S*– la que ha permitido entender bajo un nuevo prisma el sentido de dicha omisión, totalmente innecesaria entonces desde el punto de vista estructural y armónico.

Una alta proporción de sonatas se abren con efímeras imitaciones o figuraciones libres, o una combinación de las dos, generalmente sin aparente relevancia temática con el resto de la pieza. Esta es una de las prácticas formales más distintivas del compositor, dada la naturaleza excepcional de esta retórica de apertura. Si se observan las prácticas de sus contemporáneos ibéricos como Seixas, Rodríguez Monllor o incluso Alberó, no hay nada en ellos comparable con lo que encontramos en Scarlatti. Las aperturas pueden estar configuradas de forma semejante, pero están invariablemente integradas con el total; en la mayoría de los casos la apertura es sencillamente generativa en el sentido típicamente barroco (Sutcliffe 2003: 334).

El grupo temático subsidiario (*S*) en Scarlatti se ubica en muchas ocasiones en el punto en el que se espera más bien el material conclusivo (*K*). Como es frecuente que este material aparezca tras una articulación poco reafirmada por cadencias claras (sin cesura media, como dirían Hepokoski & Darcy), la sensación *funcional* que proporciona el material que se ubica en la tónica subsidiaria es el de una aparente fusión del grupo secundario y del material conclusivo, es decir, *S / K*.⁶³ Este material, a pesar de lo que afirma Sutcliffe, es a veces tan poco “melódico” como el grupo inicial, aunque es cierto que es aquí donde se producen “muchas de las ideas más memorables” (2003: 324), apoyadas en la tonalidad de contraste y equilibradas por su regreso en la II Parte en la tonalidad principal. El final de la exposición (y de la recapitulación) en la sonata scarlattiana es también poco convencional. Sutcliffe menciona procedimientos como la “sustracción textural o sintáctica [...] o los efectos de oposición entre tópicos y las acumulaciones⁶⁴ con sentido de finales” (2003:339).

En cuanto a la polaridad tonal, ésta oscila en la exposición normalmente entre una tonalidad mayor y su dominante como tónica subsidiaria, o una tonalidad menor y su relativo mayor, su dominante menor o mayor como las tres posibles tónicas secundarias. Hay, sin embargo, algunas excepciones en las que la tónica subordinada es el III o el VI menor en una tonalidad mayor (**Dp** o **Tp**).⁶⁵ Sutcliffe se lamenta aquí del silencio histórico ante esta novedad:

El hecho de que la audacia de tales procedimientos no haya sido apenas reconocida –la introducción de la *Terzverwandschaft* (relación de tercera) se asocia todavía con generaciones posteriores– sugiere que las realizaciones scarlattianas de alguna forma no cuentan realmente. Pocos ejemplos más claros habría del papel jugado por la incierta posición histórica y estilística de Scarlatti para valorar sus rasgos de escritura. Es como si el uso de estas técnicas fuera juzgado como una experimentación manierista (2003: 340).

⁶³ La estructura de muchas sonatas suele alcanzar un punto en el que la nueva tónica queda confirmada por una primera cadencia auténtica, pero en muchas ocasiones este momento se sitúa tan cerca del final que lo que parece ser el comienzo de un espacio *S* estable resulta ser ya el material *K*. De ahí la necesidad de la fusión *S / K*, y/o al mismo tiempo, de llevar el comienzo de *S* a la anterior articulación, siempre que todo este material se repita en la tonalidad principal en la II Parte. El esquema en este caso sería *S₁* y luego *S₂ / K* o *S₁, S_{2.1}* y *S_{2.2} / K*.

⁶⁴ La palabra *vamp*, utilizada repetidamente por Sutcliffe para caracterizar una técnica habitual de Scarlatti, no tiene una traducción directa que tenga sentido en este contexto. Teniendo en cuenta las explicaciones y los ejemplos que cita en las pp. 197-215 se puede traducir por *acumulación*, en el sentido de una recurrencia o repetición de un material breve que llega a ser casi excesiva al rozar la saturación. El ejemplo más extremo se encuentra en la *Sonata K. 409* en *si m*.

⁶⁵ El autor cita la *Sonata K. 130*, que va desde *La ♭ M a do m*, o la *K. 545*, que se mueve desde *Si ♭ M a sol m*, pero también se puede recordar la *K. 518*, que empieza en *Fa M* y termina en *la m* –aunque la *T* es tan compleja que interacciona con las exposiciones en tres tonalidades (véase la nota siguiente)–, así como la *K. 317*, que va de *Fa M a re m*.

También adelantado a su tiempo resulta el recurso de la oposición modal entre los módulos de un mismo grupo temático, especialmente del grupo *S*, casi siempre en el orden menor-mayor, por lo que el efecto global es de tres fases tonales en el orden *mayor-menor-mayor*. Según Sutcliffe, “esto crea el efecto de una exposición en tres partes, la cual se convirtió en un modelo retórico común en las formas de sonata hasta la década de 1780” (2003: 340). Esta afirmación requiere dos puntualizaciones. Por una parte, este modelo tonal nunca se ha dejado de utilizar, y no es difícil encontrar ejemplos posteriores a 1780 en obras de Beethoven o Schubert, sin ir más lejos. Por otra parte, es importante observar que en el caso más sencillo se trata de una exposición en dos tonalidades, la segunda de las cuales (utilizada para *S* en la mayoría de los casos) empieza en modo menor y luego pasa al modo mayor:

	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i> ₁	<i>S</i> ₂	<i>K</i>
SK:			t	T	T
HK:	T		d	D	T

La exposición *real* en tres tonalidades (tres tónicas diferentes, independientemente de sus modos) es algo esporádico en Scarlatti, aunque en Soler ya es más habitual, como veremos. Sutcliffe matiza en este sentido, con razón, que “la categoría de la oposición modal se puede superponer al uso de tonalidades secundarias” (2003: 341).⁶⁶

En cuanto a la II Parte, advierte Sutcliffe contra el peligro reduccionista de “reconocer sólo, como la mayoría de los estudiosos, la gran libertad que impera a este respecto”, puesto que la abundancia de *acumulaciones* [«vamps»] en esta sección contradice en cierta medida esta supuesta libertad (2003: 341-342). Otro rasgo formal destacado por este teórico es la aceleración de la II Parte, que resulta así más corta y menos variada en ocasiones que la I Parte, así como la retención (en la tonalidad subsidiaria, por ejemplo) –en lugar de la transposición– de pasajes de la I Parte que deberían oírse ahora en la tónica principal (2003: 342-343). Los siguientes párrafos resumen la dialéctica entre libertad y academicismo en la sonata scarlattiana:

En este punto habría que volver al asunto de la forma binaria equilibrada ‘mecánica’ o ‘poco arriesgada’. Al tiempo que hemos visto que una vuelta más o menos literal de todo el segundo grupo o del material en la tonalidad secundaria no es tan común como la

⁶⁶ Él pone como ejemplo de la oposición modal sencilla la *Sonata K. 135* (*Mi M – si m – Si M*), pero hay otros muchos casos, como las *Sonatas K. 33* y *K. 119* (*Re M – la m – La M*, en ambos casos), la *Sonata K. 16* (*Si b M – fa m – Fa M*) o la *Sonata K. 133* (*Do M – sol m – Sol M*). En las exposiciones de estas obras hay sólo dos tónicas, la segunda de ellas –asociada al grupo *S*– en modo menor al principio y luego en modo mayor. Un caso más complejo se encuentra en la *Sonata K. 44*, puesto que tras el grupo *P*, ubicado en *Fa M*, llega *S*₁ con toda normalidad en *Do M*, pero es en *S*₂ cuando se utiliza el modo contrario, *do m*, para volver a *Do M* en *S*₃. Este modelo se utiliza en la *Sinfonía n.º 38 KV 543 “Praga”* de Mozart, y será un arquetipo adoptado a veces por autores como Schubert o Dussek. Más cerca de la exposición real en tres tonalidades (o más) está la *Sonata K. 491*, donde *P* está en *Re M*, *T* empieza en *Do M*, aunque luego pasa a *la m*, y al repetirse termina cayendo en el *La M* donde se expone *S*. En la II Parte este esquema tiene su correspondencia con una digresión basada en *P* (que permite oír este tema en *Re M* casi completo), para dar paso a una *T* que empieza en *Fa M* para terminar en *re m* la primera vez y en *Re M* la segunda, cuando llega *S*. La *Sonata K. 518*, por su parte, expone *P* en *Fa mayor*, iniciando después una compleja *T* que roza tónicas secundarias tan peculiares y lejanas como *Mi M*, *do # m*, *Si M* y *sol # m*, para finalmente caer en *la m*, donde se escucha *S* y termina la I Parte. También en la *Sonata K. 426* se observa una compleja *T* que, tras el *sol m* inicial de *P* pasa durante la *T* por *La b M*, *Mi b M* y *do m*, entrando después en *re m* a través de *Si b* y *Fa M* antes de centrarse en la propia **t** de *re m*. Una verdadera exposición en tres tonalidades se encuentra en la famosa *Sonata n.º 90* de Soler, cuyo tema *P* se expone en *Fa # M*, mientras que *S*₁ se escucha en *La M* y *S*₂ en *Do # M*.

literatura académica pretende, la repetición literal no debería ser vista como algo problemático. Al menos una cierta cantidad de repetición es necesaria para cumplir con la dinámica formal inherente al nuevo estilo en tiempos de Scarlatti (Sutcliffe 2003: 344).

En el extremo más lejano de la ‘libertad’ estructural se encuentra lo que se ha llamado en ocasiones *forma progresiva* [...] aquí aplica a aquellas construcciones donde muchos de los esperados elementos simétricos en la parte final están ausentes o transformados de tal manera que la obra suena como si hubiera sido compuesta de nuevo (Sutcliffe 2003: 347).

Rosen también ha dejado interesantes observaciones sobre la técnica formal y armónica de Scarlatti y su vinculación con el nacimiento de la sonata, a partir del argumento de que no fue en el contexto contrapuntístico de la música alemana o en el cortesano y operístico de la música francesa donde fue posible dicho alumbramiento, sino más bien en el ámbito de la música italiana (Sammartini o Scarlatti). Explicando una modulación análoga a la comentada en la nota 66 para la *Sonata K. 491*, también en *Re M*, afirma que el napolitano “tiene un dominio del espectro completo de las tonalidades que no se halla en ningún otro autor en los años cuarenta”, aunque según él “en la segunda mitad de sus sonatas no se halla claramente articulado el punto de regreso a la tónica” (Rosen 1987: 147). Por ello advierte también:

No hemos de concluir de ahí, sin embargo, que las formas de sonata fuesen creadas en Italia, y sí solamente que algunos de los elementos previos necesarios del estilo de sonata aparecieron en una fecha temprana en Italia y España (donde Scarlatti compuso casi toda su obra para teclado).

Los elementos del estilo sonata aparecen al principio aislados. Es fácil conceder una importancia excesiva a esas apariciones aisladas. Una recapitulación articulada carece del significado que va a tener para el estilo sonata cuando no se ha visto precedida por una exposición articulada que exige resolución (Rosen 1987: 147-149).

Mis propias observaciones sobre un número significativo de sonatas de Scarlatti me han permitido corroborar las conclusiones de Sutcliffe en lo concerniente a la morfología de los grupos temáticos, la singular funcionalidad de los comienzos y finales de la I Parte y la variedad de soluciones halladas en la II Parte, aunque siempre es posible matizar algunos aspectos y ampliar ciertas ideas. En lo que se refiere a la distribución temática, recorrido tonal y objetivos cadenciales de la Exposición, hay casi tantas soluciones como sonatas analizadas, puesto que aunque la mayoría encaja en alguno de los ocho modelos formal-funcionales de Caplin (v. Fig. 2.3), pocas veces lo hacen estrictamente. La fuente más habitual de variantes procede de la ubicación de las cadencias opcionales y requeridas, que a veces se encuentran entre dos módulos de un grupo temático (sea este *P*, *T* o *S*) en vez al final del grupo, o bien aparecen tanto en medio del grupo temático como al final. Con diferencia, son los modelos 1 y 2 los más utilizados, con algunas variantes, pero son significativos los casos cuya *T* termina con una SK: PAC/IAC/EC, posibilidad no contemplada por Caplin. Estos son los modelos 1 y 2 según se deriva de la Fig. 2.3:⁶⁷

FP 1	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>	FP 2	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>
	↓	↓	↓			↓	↓	↓	
	HK:	SK:	SK:			HK:	SK:	SK:	
	PAC	HC	PAC			HC	HC	PAC	

⁶⁷ La abreviatura empleada, **FP**, procede de *formal-functional patterns* [modelos formales-funcionales], término que utiliza Caplin para referirse a la distribución de cadencias en las funciones intertemáticas.

El material P es, como parece lógico, de una gran versatilidad. Hay sonatas con un solo tema P , que en este caso se repite (K. 44, K. 259); en pocos casos se observa un P_1 suficientemente diferenciado o separado por una PAC de un P_2 (K. 16, K. 46, K. 133). Es más habitual un P_1 dividido en dos módulos $P_{1.1}$ y $P_{1.2}$, al tratarse de materiales temáticos más homogéneos y/o separados por una IAC o una HC. La fusión entre materiales generando módulos con doble función es un recurso posible en este momento de la sonata, y así se observan posibilidades como $P_2 / T_{1.1}$ (K. 33) o $P_{1.2} / T_{1.1}$ (K. 29).

El material transicional consta normalmente de un módulo o de dos módulos dentro de una única frase T_1 (es decir, $T_{1.1}$ y $T_{1.2}$); sólo en casos muy contados se observan materiales tan diferenciados y claramente separados en T que permitan utilizar los términos T_1 y T_2 (K. 46, K. 259). Armónicamente las transiciones scarlattianas utilizan la mayoría de las variantes disponibles:

- mantenimiento de la HK a lo largo de toda la T , que se cierra con una HK: HC (K. 115);⁶⁸
- comienzo en la HK, recorriendo directamente el camino hacia la SK y terminando casi siempre con una SK: HC (K. 44, K. 45, K. 54, K. 119);
- comienzo ya en torno a la SK, mantenida hasta el final de la T (K. 28, K. 29);
- recorrido a través de una o más regiones tonales intermedias, emparentadas tanto con la HK como con la futura SK, con final casi siempre en SK: HC (K. 133, K. 259, K. 426) o en SK_S: HC (K. 140).

La separación del último módulo de T del comienzo del Grupo S en forma de ‘cesura media’ (MC) o de ‘relleno de la cesura’ (CF) –en términos de Hepokoski & Darcy– parece estar en relación directa con la cronología de las sonatas scarlattianas: si en los *Essercizi* de 1738 (K. 1 – 30) la posible articulación o separación desaparece sepultada en el interior de la continuidad de una escritura todavía deudora de los procedimientos barrocos, en sonatas más tardías como las de *Venecia XV* de 1749 (K. 115, K. 140), *Venecia VI* de 1753 (K. 308) y *Venecia X* de 1755 (K. 426) es evidente una clara voluntad de hacer audible el comienzo del Grupo S mediante una separación en forma de silencio o de relleno de la cesura del final de la transición, un signo claro de acercamiento a la mayor articulación del lenguaje clásico.⁶⁹

El Grupo S y el breve material K que lo redondea a modo de fórmula conclusiva son también un muestrario de todas las variantes que las convenciones de la época asumían como posibles, aunque quizá aquí el sello de Scarlatti es más evidente en algunos aspectos:

- la variante menos habitual en este espacio es un único tema S no divisible, que entonces es repetido (K. 259);
- más habitual es la presencia de dos módulos en un único S_1 ($S_{1.1}$ y $S_{1.2}$), repitiendo casi siempre uno de ellos (K. 9, K. 13, K. 18, K. 46, K. 140, K. 317);
- también frecuente es la existencia de dos grandes temas dentro del Grupo S , subdivididos o no en módulos (S_1 o bien $S_{1.1}$ y $S_{1.2}$, seguido de S_2 o bien $S_{2.1}$ y $S_{2.2}$), repetidos en algún caso (K. 16, K. 28, K. 33, K. 45, K. 54, K. 96, K. 115, K. 119, K. 133, K. 426);

⁶⁸ Se trata de los **FP 4** y **FP 5** de Caplin (v. Fig. 2.3), donde la T es “no modulante”. La D de la HK se convierte entonces en la T de la SK cuando empieza el Grupo S .

⁶⁹ Afirmación que se enuncia aquí con las debidas reservas (a partir de un muestreo sobre un número limitado de sonatas) y en espera de un estudio en profundidad que permita su confirmación.

- más esporádica es la división de un tema S_I en tres módulos $S_{I.1}$, $S_{I.2}$ y $S_{I.3}$, y lo mismo en S_2 (K. 29), o la presencia de S_I , S_2 y S_3 , divididos a su vez en módulos o no (K. 44).

En todos estos casos, tras la exposición del Grupo S se alcanza un breve material K cuya duración oscila entre los dos y los quince compases (en función del *tempo* y del compás), de carácter formulario, en el que normalmente se utilizan sólo armonías cadenciales basadas en la **D** y la **T/t**.

Son varias las cuestiones en las que Scarlatti propone alternativas que conviene recordar. Por una parte está la ‘fusión’ entre materiales, es decir, la doble función que desempeñan algunos módulos procedentes de grupos temáticos distintos. Los dos casos habituales son la fusión de P y T , o más bien de $P_{I.2}$ y $T_{I.1}$, y la fusión de S y K , o más bien de $S_{I.2}$, S_2 o $S_{2.2}$ y K . Estas posibilidades ya fueron estudiadas en el apartado 2.2.3, tanto en la interpretación de Wolf como en la Moiraghi. Para el primero, ambos procedimientos son también habituales dentro de las convenciones de la sonata, y él las describe como “la omisión de una sección de transición independiente” y “la combinación de las funciones secundaria y conclusiva en un solo tema” (Wolf 1997: 442). El teórico italiano explica que en Scarlatti es frecuente encontrar un Tema de apertura (P) y una Transición (T) indivisibles, lo mismo que puede suceder con el Tema conclusivo (S) y las Codettas (K), lo que origina en el primer caso una unidad superior, la sección ascendente, que aglutina por tanto $P + T$, y otra unidad superior para el segundo caso, la sección descendente, suma de $S + K$ (Moiraghi 2009: 334). A la luz de mis propias observaciones, creo que es posible hilar mucho más fino en estos casos, precisamente gracias a la subdivisión en módulos procedente de la terminología de Hepokoski & Darcy, superando así la mera fusión entre grupos o la omisión de uno de ellos y ofreciendo en su lugar un análisis concreto de los módulos implicados en la doble función.⁷⁰ Así, lo normal son casos como $P_{I.2} / T_{I.1}$ (K. 29) o $P_2 / T_{I.1}$ (K. 33), así como S_2 / K (K. 308), $S_{2.2} / K$ (K. 119) o incluso $S_3 / K_{I.1}$ (K. 115).

Un aspecto más típicamente scarlattiano es la peculiar secuencia tonal empleada en ocasiones en el transcurso de la I Parte, y la relación tonal que implica entre las funciones intertemáticas, como ya ha observado Sutcliffe.⁷¹ Dejando a un lado la secuencia normativa, es frecuente encontrar casos como los siguientes:

- en modo mayor, una T que empieza o continúa en modo menor, aunque luego se exponga S en modo mayor, como corresponde (K. 13, K. 54);
- en modo mayor, el Grupo S empieza en menor, pasando luego a mayor (K. 16, K. 28, K. 29, K. 33, K. 45, K. 46, K. 119, K. 133, K.), o bien comienza en modo mayor, con paso a menor en el centro y vuelta al modo mayor (K. 44, K. 96);
- en modo mayor, comienzo de la T en una tónica diferente de HK o SK, con mantenimiento de esta tónica a lo largo de la T , aunque luego el Grupo S se ubique normativamente en SK (K. 140), o con recorrido por otras tónicas secundarias hasta alcanzar la SK (K. 46, K. 133, K. 259, K. 317, K. 426);
- relaciones tonales inusuales en modo mayor, como ubicar todo el Grupo S en modo menor (K. 140, *Re M* → *la m*), o acercarse ya desde la transición a una

⁷⁰ Hepokoski & Darcy también han considerado estos casos como una fusión que en muchos casos deriva de una T ‘de disolución’ [‘dissolving TR ’], es decir, que deriva de un módulo final de P que se disuelve sin cerrarse y se convierte en el comienzo de la T . El símbolo que emplean es $P^{I.2} \Rightarrow TR$.

⁷¹ Estas relaciones tonales no convencionales van a aparecer esporádicamente en Soler, pero será mucho después, a partir de Beethoven, cuando se conviertan en algo habitual en la forma de sonata.

tónica secundaria excepcional para todo el Grupo *S* (*K. 317, Fa M → re m; K. 518, Fa M → la m; K. 545, Si b M → sol m*).

Por último, otro aspecto de las sonatas de Scarlatti que también se observa en compositores clásicos es el de las derivaciones entre grupos temáticos. En el caso del napolitano, habría que añadir en ciertos momentos las igualdades entre módulos, puesto que a veces no se trata de una auténtica derivación, con las modificaciones que ello implica, sino de la simple repetición transportada de un módulo en un contexto temático funcional diferente. Una simple mención de algunos ejemplos bastará para hacerse una idea de las posibilidades de este recurso, que ha dado lugar en ocasiones a calificaciones bastante erróneas como “sonata o sinfonía monotemática”, atributo empleado en muchas ocasiones con las obras de Haydn. De nuevo aquí la subdivisión en módulos permite una aproximación mucho mayor a los segmentos concretos implicados en la derivación, desterrando así algunas generalizaciones poco atinadas.

Siguiendo la secuencia temporal de los grupos temáticos, hay varias posibilidades:

- un módulo de *T* igual o derivado de un módulo de *P*: *K. 18, T_{1.2} (→P_{1.1}) y T_{1.3} (→P_{1.2}); K. 28, T_{1.1} (= P_{1.2}) y T_{1.2} (→P_{1.2}); K. 45, T_{1.1} (= P_{1.2}); K. 46, T_{2.1} (→P₂);*
- un módulo de *S* igual o derivado de un módulo de *P* o de *T*: el caso típico se da en *K. 33*, donde *S₂ (→P₁)*, o en *K. 426*, con un *S₂ (→P_{1.2})*; más complejo es lo que sucede en *K. 29*, cuya derivación procede de una fusión: *S_{1.3} (→P_{1.2} / T_{1.1})*; más frecuentes, sin embargo, son las derivaciones desde *T*, como sucede en *K. 16*, con un *S₂ (→T_{1.2} + T_{1.3})*; *K. 18, S_{1.2} (→T_{1.1})*; *K. 29, S_{2.2} (→T_{1.2})*; *K. 44, S_{1.1} (→T_{1.1}) y S_{1.2} (→T_{1.2})*;
- una derivación intratemática, es decir, dentro del mismo grupo temático: *K. 29, S_{2.1} (→S_{1.1})*.

En cuanto a la II Parte, son dos las cuestiones fundamentales a tener en cuenta: el material utilizado en el Desarrollo y el grado de recuperación de material que se observa en la Recapitulación. La primera cuestión ya ha sido abordada anteriormente, y no será necesario por ello detenerse en ella si no es para citar ejemplos de las varias soluciones empleadas por Scarlatti. Las más frecuentes son:

- comienzo de la II Parte con la *reprise* de *P* o alguno de sus módulos iniciales en la SK con la que terminó la Exposición: *K. 13, K. 16*;
- comienzo con una derivación de *P* o de algunos de sus módulos, sin duda la opción más frecuente: *K. 1, K. 9, K. 18, K. 29, K. 33, K. 44, K. 45, K. 96, K. 133, K. 140, K. 308* (en este caso se trata de *→P + T*);
- comienzo con una *reprise* o una derivación de *T* o de algunos de sus módulos: *K. 46, K. 259, K. 317*;
- comienzo con una derivación de *S* o de algunos de sus módulos, la opción menos frecuentada porque en cierta forma amortigua el efecto de la posterior *reprise* de *S* en la Recapitulación: *K. 426*;
- comienzo con un material nuevo *N*: *K. 28, K. 54, K. 115, K. 119*.

Las opciones para la continuación son tan variadas como las empleadas para el comienzo, y en ellas es posible observar todo tipo de posibilidades derivadas del uso de cualquier módulo de cualquiera de los grupos temáticos expuestos en la I Parte, manteniendo o no el orden normativo (‘la rotación’, según Hepokoski & Darcy). El amplio número de variantes encontradas en un autor citado aquí meramente como

antecedente nos exime de ir más allá en este aspecto, con el fin de cerrar este apartado con una cuestión crucial cuyas consecuencias afectan profundamente a la forma: el alcance de la Recapitulación, es decir, cuánto material de la I Parte se repite en la II Parte, y si esa repetición está asociada al equilibrio tonal preconizado como uno de los ‘principios sonata’, es decir, a la necesidad de reexponer en la tonalidad principal (HK) todo el material que fue expuesto originalmente en la tonalidad subsidiaria (SK).

La opción habitual de la sonata binaria consiste en reexponer a partir del Grupo *S*, ahora ubicado ya en la tonalidad principal (HK). Todo lo anterior a este momento se debe considerar, pues, como perteneciente a la sección de Desarrollo, en la cual el material utilizado procede de la I Parte (en algún caso puede ser nuevo) y es tratado según las técnicas habituales del desarrollo (en su estadio preclásico, naturalmente). La variante más frecuente consiste en empezar a reexponer desde algún momento anterior al Grupo *S*, es decir, desde el módulo final de la *T* o incorporando toda la *T* a la Recapitulación.⁷² En algún caso se puede incluso reexponer el material temático a partir de algún módulo de *P* o del Grupo *P* completo (quizá omitiendo las repeticiones internas), lo que convertiría el tipo formal *sonata binaria* (SB) en *forma de sonata* (SF). Como ya vimos en el apartado 2.2.3, Hepokoski & Darcy –siguiendo a Kirkpatrick– emplean el concepto de *crux* para definir el “momento en el cual el resto de la Recapitulación puede convertirse, en general, en una simple cuestión de transposición” (2006: 240).

Scarlatti utiliza la opción convencional en una gran mayoría de los casos (*K. 13, K. 16, K. 18, K. 28, K. 29, K. 44, K. 45, K. 46, K. 54, K. 96, K. 115, K. 119, K. 133, K. 308, K. 317, K. 426*). Entre las variantes cuya Recapitulación empieza antes de *S*, la opción más habitual es incluir uno o los dos módulos habituales de la *T* transportados convenientemente para conducir ahora a la tonalidad principal (*K. 9, K. 140, K. 259*). En algún caso es posible avanzar el comienzo de la Recapitulación a algún módulo del Grupo *P*, sobre todo si este tiene doble función *P / T*, como sucede en la *Sonata K. 33*, cuya II Parte empieza con una *reprise* de *P₁* levemente modificada a modo de desarrollo, para dar paso –ya en concepto de Recapitulación– al módulo *P₂ / T_{1.1}* seguido de *T_{1.2}* y del Grupo *S*, todo ello ahora en la tonalidad principal.

Un último aspecto llamativo de las sonatas scarlattianas es la enorme e imaginativa variabilidad que se observa precisamente en el material temático de la II Parte que, en teoría, debería ser una mera repetición transportada respecto al escuchado en la I Parte (*S + K*), algo que ya observaron Kirkpatrick y Sutcliffe. Las diferencias pueden ser de varios tipos: modificaciones de los módulos originales del tipo *S – S'* (*K. 133, K. 140*), expansiones o contracciones de los módulos (*K. 45*), omisión o adición de algún módulo (*K. 46, K. 115*), modificaciones del esquema tonal (*K. 545*), o combinación de dos o más de las citadas variantes (*K. 29, K. 33, K. 54, K. 96*).

La importancia y la amplitud de la producción de Scarlatti para teclado en el género de la sonata justifica la aceptación del sistema de tipologías establecido para su música como un modelo para el estudio de los autores antes citados (Rodríguez Monllor, Seixas, Alberó y Nebra), lo que nos exime de realizar un recorrido de igual amplitud por la obra de estos compositores. Esto no quiere decir, como ya es bien

⁷² En muchas ocasiones se observa la presencia de uno o dos módulos de *T* justo antes de la reexposición del Grupo *S*. Sólo he considerado que la Recapitulación incluye dichos módulos de *T* cuando son una mera transposición del original encaminados ahora a la HK (como en la I Parte lo estaban hacia la SK). Cuando se trata más bien de un tratamiento de tipo desarrollo de algún módulo de *T* lo entiendo como parte final del desarrollo.

sabido, que haya habido una relación *real* de magisterio por parte del napolitano respecto a sus colegas más jóvenes, ni de derivación o evolución histórico-estilística (algunas de las colecciones son coetáneas o incluso anteriores a las de Scarlatti), sino más bien que la variedad de las propuestas tipológicas en sus sonatas es tan amplia que prácticamente incluye la mayoría de las variantes o modificaciones imaginables practicadas por los compositores de la época. Por ello será más útil observar sencillamente aquellas peculiaridades que distinguen las creaciones de estos autores de las de Scarlatti, en la medida en la que aportan nuevas soluciones para la sonata.

Ha sido M.S. Kastner el más relevante estudioso de la obra para teclado de Carlos Seixas, del cual se han conservado 113 sonatas de las más de 700 que –según los testimonios de la época– debió componer, pero que se perdieron en el incendio de 1755 en Lisboa. Más de la mitad de ellas (50) son sonatas en dos, tres, cuatro o cinco movimientos, y a este grupo de sonatas entendidas como estructuras en varios movimientos volveremos en el siguiente apartado. Las 30 restantes sólo tienen un movimiento, y es la forma interna de estas sonatas así como de todos los tiempos de sonatas multimovimientos que responden a esta forma (y no a esquemas de danza o de movimiento lento) la que ahora vamos a estudiar.

Como bien ha observado Águeda Pedrero-Encabo (1997b: 227-239), la mayoría de los tiempos iniciales (y muchos finales no compuestos como danza) de las sonatas en varios movimientos de Seixas, así como sus sonatas en un solo movimiento (menos dos) responden a la estructura ‘bipartida’ (en expresión de la autora) que se corresponde, en sentido amplio, con la *sonata binaria*, tanto en lo relativo a su esquema tonal como –en menor medida– a la secuencia temática. Sin embargo, según Pedrero-Encabo, casi todos estos movimientos reflejan además algún tipo de interferencia externa que se superpone –aunque sin anularlo– al habitual esquema binario. Una de ellas es la influencia de las formas de danza (aunque no tengan ninguna denominación concreta), siendo las más frecuentes la giga y el minueto. El estilo imitativo, tan habitual en Scarlatti, es sin embargo algo residual en Seixas, que practica con mayor frecuencia una escritura que refleja la tradición ibérica de la tocata, o bien derivada del lenguaje violinístico del *concerto* italiano. También incorpora el portugués trazas del estilo galante y del estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*). Algunos de estos lenguajes se combinan a su vez con una configuración en “hilado continuo” basada en un “movimiento ininterrumpido del flujo motivico” (1997b: 239), algo que volveremos a ver en Rodríguez Monllor.

Un breve recorrido por algunas de sus sonatas permite observar rasgos de escritura presentes también en Scarlatti y que volveremos a encontrar en Soler, como la ubicación del primer módulo de *S* en la dominante de la tonalidad secundaria (más bien en [T], una tónica no confirmada), así como alguna peculiaridad como la presencia de largas transiciones que no acaban de modular hasta el final, dejando poco espacio para el tema *S*, limitado entonces a una mera frase cadencial en la tonalidad secundaria antes de *K* (*Sonata n.º 59/1 en La M*); la inserción de un módulo de *P* entre *S* y *K* en la Recapitulación (*Sonata n.º 15 en do m*, una sonata con influencia del *siciliano*); o el empleo del material *S* modificado en el final del Desarrollo, dando paso en la Recapitulación a una *reprise* de *P*_{1,2} (un tema aquí con claras alusiones al estilo de la sensibilidad) que conduce directamente a *K* (*Sonata n.º 71/1 en la m*).

Las 30 *Tocatas* de Vicente Rodríguez Monllor han sido estudiadas en su tesis doctoral por Águeda Pedrero-Encabo, quien recuerda que se trata de “la primera colección de obras de un organista español que figuran bajo el título de *sonatas* (aunque la colección lleva el de *Tocatas*, cada una de ellas es llamada *Sonata*) y que podemos situar cronológicamente como anteriores a 1744” (1997b: 83). Hay dos aspectos evidentes que diferencian las obras del autor valenciano de las de Scarlatti; uno de ellos, el uso del tipo de sonata en varios movimientos, será estudiado en el último apartado; el otro, el mantenimiento del tipo formal de sonata continua, seccional o multiseccional (además de la ‘bipartida’), es el que ahora vamos a destacar. Según Pedrero-Encabo, “[...] el peso de la herencia hispánica resulta una base fundamental para este compositor, y es precisamente la presencia de este legado en buena parte de sus sonatas [especialmente en las no bipartidas] lo que define su obra de forma especial y la aleja de posibles interferencias del estilo scarlattiano” (1997b: 85).

El tipo de sonata *continua* es una consecuencia lógica de la herencia del tiento y de la escritura imitativa practicados por los organistas españoles de la generación precedente a Rodríguez Monllor, pero es también un tipo emparentado estrechamente con la sonata barroca en general.⁷³ Como dice Pedrero-Encabo, estas son “las únicas sonatas en las que el material se configura en torno a un tema que, bien a modo de hilo conductor, bien a modo de *ritornello*, guía el discurso” (1997b: 187). Esta autora reconoce además la conjunción de elementos de la tocata con procedimientos típicos de la fuga, así como la existencia de un material de procedencia armónico-acordal. Un rápido vistazo por la tabla-resumen que inserta al final de su estudio muestra una importante presencia del tipo de sonata continua, seccional y multiseccional, tanto en sonatas en un movimiento como en sonatas en varios movimientos. Mientras que las ‘sonatas bipartidas’ responden con mayor o menor precisión a alguno de los tipos de sonata binaria, la dificultad de aplicar la terminología de la sonata aquí estudiada a los otros tipos obligaría a costosas adaptaciones del sistema que no tienen cabida en este apretado recorrido.

Dos ejemplos muy diferenciados bastarán para formarse una idea de los tipos de sonata practicados por Rodríguez Monllor. La *Sonata XIV en Fa M* exhibe un esquema bipartito, pero la distribución temática es claramente anómala respecto a la sonata binaria, puesto que presenta en realidad un primer grupo temático *P* dividido en tres módulos (39 compases) que pasa después por una extensa *T* derivada de *P*₃ (20 cc.) y conduce directamente a un breve grupo conclusivo *K*, también derivado de *P*₃ (8 cc.). Se trata pues de un Grupo *P* multimodular que según transcurre la I Parte asume las funciones de *T* y de *K*. Las regiones tonales tampoco mantienen el equilibrio habitual, puesto que la tonalidad principal asociada a todo el espacio *P*, con algún cambio al modo menor, se mantiene durante la *T* alternando ahora con la *s/S*, e incluso el material *K* empieza por la *T*, dejando sólo un breve espacio final a la tonalidad secundaria. Tanto la omisión del Grupo *S* como la postergación de la tonalidad secundaria a los últimos compases de la I Parte son signos de la pervivencia tanto del estilo concertante barroco como del género de la tocata, una de las características de bastantes sonatas de Rodríguez Monllor, según Pedrero-Encabo.

La *Sonata XIX en La b M*, sin embargo, se acerca notoriamente al esquema habitual con su Grupo *P*, su *T* modulante en dos frases, su Grupo *S* en tres módulos y un

⁷³ No es difícil encontrar ejemplos en algunas sonatas de J.S. Bach, en las que se observa una estructura basada en un tema que oficia como *ritornello* que alterna con episodios, un tipo de sonata que, siguiendo la práctica de las *formas de transferencia* (Bukofzer) absorbe procedimientos del concierto en su alternancia de *tutti* (*ritornello*) y solo (episodio). Así sucede claramente en el II movimiento de la *Sonata für Querflöte und B.C. e-moll BWV 1034*, que también evoca claramente el género fugado.

pequeño material *K* para cerrar la I Parte. La ubicación tonal es convencional, salvo por algún retorno a la tonalidad principal durante el espacio *S*, aunque éste empieza y termina en la tonalidad secundaria. En el Desarrollo se expone un material *N* que luego reaparece en medio del espacio *S* de la Recapitulación creando un desarrollo secundario basado en un ciclo de 3ª descendente (**S – Sp – dP – D**).

A diferencia de Seixas o Rodríguez Monllor, no existe un estudio analítico a fondo de las sonatas de Sebastián de Albero, más allá de breves comentarios en las monografías sobre el siglo XVIII español o sobre la música de tecla ibérica de este período. Lo cierto es que las dos colecciones para tecla del compositor navarro ofrecen interesantes rasgos estilísticos que las convierten en un repertorio de gran personalidad.

Las *30 Sonatas para clavicordio* tienen un claro paralelismo con los *30 Essercizi* de Scarlatti. Están escritas en un solo movimiento, pero resulta evidente la intención de crear parejas, como veremos más a fondo en el siguiente apartado. Por otro lado están las sonatas pertenecientes a las *Obras para clavicordio y pianoforte*, donde cada obra está integrada por una secuencia de *Recercada*, *Fuga* y *Sonata*, quizá como demostración ante el rey Fernando VI (a quien está dedicada) del dominio de las formas tradicionales y modernas. Su estilo, como ha observado Kastner en el prólogo de la edición de las *30 Sonatas* (Albero 1978: V) muestra cierta influencia francesa en sus *Recercadas*, de gran parecido con el estilo del *Prélude non mesuré* de J.H. D'Anglebert, Gaspard le Roux y otros (*style brisé* de los laudistas franceses). Junto a esto y al uso del estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), tanto Kastner como Genoveva Gálvez, responsable de la edición de las *30 Sonatas*, observan en ellas la más firme tradición ibérica derivada de la escritura armónica y vertical de los organistas españoles, así como un lirismo y una vivacidad rítmica típicamente españoles (1978: IX).

Del análisis de ambas colecciones⁷⁴ se desprenden algunas peculiaridades que paso a reseñar:

- el Grupo *P* muestra todos los rangos de subdivisión, desde una frase única *P*, pasando por la división en dos grandes módulos (*P*₁ y *P*₂) o en pequeños módulos de una única frase (*P*_{1.1}, *P*_{1.2}, etc.), con posibilidad de repetición de cualquiera de los módulos y con frecuentes fusiones entre el último de ellos y el inicial de la *T* o con la *T* completa. Un rasgo particular de Albero es la inestabilidad tonal y modal dentro del espacio *P*, alguno de cuyos módulos (casi siempre el último) puede cambiar de área tonal o de modo respecto a la tonalidad principal (*Sonatas VII, VIII, XIX, XXIII, XXIV y XXIX*);
- la transición está compuesta por dos frases (*T*₁ y *T*₂) en algunos casos, pero lo más frecuente es la subdivisión de una sola frase en dos o tres módulos (*T*_{1.1}, *T*_{1.2}, *T*_{1.3}). La *T* termina casi siempre en una SK: HC más o menos evidente, aunque no faltan casos en los que la entrada en la nueva tonalidad es más decidida, gracias a una SK: IAC;
- en el Grupo *S* no es fácil encontrar dos frases diferenciadas *S*₁ y *S*₂ (*Sonatas XII, XIV y RFS 1 en Re M*), ya que Albero prefiere más bien una única frase *S* casi siempre repetida, o bien una frase en varios módulos. Muchos de los temas *S* únicos derivan de o son iguales a algún módulo de *P*, algo que no ocurre con las restantes alternativas. En el aspecto tonal se observan tanto los cambios de modo en ambos sentidos dentro del espacio *S* (*Sonatas I, XII, XIV, XXVI y RFS 2 en*

⁷⁴ Emplearé los números romanos para las *30 Sonatas* siguiendo la numeración de la edición de Gálvez, y la abreviatura *RFS 1*, *RFS 2*, etc., para las sonatas de las *Recercadas*, *Fugas* y *Sonatas*.

Do M) como las incursiones de otras tónicas dentro de la tonalidad secundaria (*Sonatas III y XX*) o incluso una combinación de ambas (*Sonata XXIV*);

- el Grupo conclusivo suele ser un espacio diferenciable del anterior, pero es significativo que en un tercio de las sonatas se produzca en realidad una fusión de materiales debida a la doble función del último módulo de *S*, que ante la ausencia de un material posterior autónomo asume en este momento final también la función de *K* (*S / K* o *S_{1.2} / K* son los casos más frecuentes);
- el Desarrollo que abre la II Parte presenta múltiples opciones para su comienzo repartidas más o menos por igual: *reprise* de *P* o de alguno de sus módulos, de algún segmento de *T* o de alguno de los módulos de *S*, o bien presentación de un material nuevo *N* seguido siempre de otro material ya conocido. Las opciones tonales son asimismo muy variadas: inicio en la misma *SK* con la que terminó la I Parte (a veces cambiada de modo), vuelta momentánea a la *HK*, o arranque sin más preámbulos de la típica secuencia modulante que ocupa el núcleo de los desarrollos. En ella las tónicas anunciadas pueden ser confirmadas localmente o bien entrar en un juego de expectativas frustradas por la ausencia de una resolución suficientemente clara;
- la *crux* en las sonatas de Alberó se sitúa normativamente justo antes del Grupo *S*, recapitulado ahora en la *HK* con posibles cambios (alteración en el orden de los cambios mayor/menor: *Sonata I*; región tonal cercana añadida: *Sonatas III, V, XIII, XIX, XXII y XXVI*). Otra opción frecuente en el navarro –ya conocida en Scarlatti y que volveremos a ver en Soler– es comenzar la Recapitulación en algún punto del interior de la transición, quizá recuperando el último módulo o incluso la *T* entera ahora transportados para conducir a la *HK* (*Sonatas III, VII, XII, XIV, XXIII – XXIX y RFS 2 en Do M*).⁷⁵

No son muchas las sonatas que nos han quedado de José de Nebra, un compositor apenas asociado con la música instrumental. Sin embargo, María-Salud Álvarez explica en la edición de sus obras para tecla que el músico aragonés demostró bien pronto su valía como virtuoso del teclado en el convento de las Descalzas Reales y luego en la Capilla Real. Si se une a esto su cargo de vicerrector del Colegio de Niños Cantores y especialmente su nombramiento como maestro de clave del Infante don Gabriel, es fácil explicar la existencia de un corpus de sonatas y tocatas escritas con fines pedagógicos en los años centrales del s. XVIII de las cuales, según recuerda la investigadora, sólo nos ha llegado una pequeña parte (Nebra 1995: 3-4).

Los títulos de las obras pueden inducir a error, algo habitual en muchos géneros musicales, como ya hemos visto (v. apartado 2.2.2). Tres obras son denominadas *sonatas* y otras tres *tocatas*, pero mientras las dos primeras tocatas manifiestan una evidente inclinación por la escritura propia de su género (sin perder su adscripción al esquema de la *sonata binaria*), la tercera es un simple y breve minueto. Además, la

⁷⁵ Un caso especialmente interesante es el de la *Sonata XXII en fa m*. En ella la sección *P + T* de la I Parte está escrita en un tempo *Adagio*, mientras que la sección *S + K* lleva la indicación *Vivo*. La II Parte se basa en la cita del material *S*, por lo que se mantiene el tempo *Vivo* hasta una *HK*: *HC* que prepara la Recapitulación con el retorno de *P* en la tonalidad principal en su tempo *Adagio*. Tras omitir la *T* (por innecesaria) se recapitula la sección *S + K* en la *HK* pero con su tempo *Vivo*. Se trata pues de una obra con una meridiana adscripción al tipo de *forma de sonata (SF)*, incluyendo todos los marcadores genéricos esenciales y un retorno del tema inicial en la tonalidad principal en la Recapitulación, pero con la originalidad de la duplicidad del tempo y de la escritura modal que prescribe tres bemoles para lo que en realidad es un claro *fa m* (no *fa dórico*).

segunda tocata es la única obra que tiene dos movimientos, el segundo de los cuales no se ajusta en ningún aspecto a la sonata, sino más bien al típico discurso de la tocata, con una única frase dividida en varios módulos que recorren un esquema tonal que no concuerda con el de la sonata. También resulta llamativo el peculiar esquema tonal de la *Sonata n.º 3 en Mi b, M*, que se mantiene en la HK al final de la I Parte, mientras que la *Sonata n.º 2 en Sol M*, sin embargo, se ajusta perfectamente a la *forma de sonata* (SF), con su Recapitulación completa de toda la secuencia temática $P - T - S - K$.

2.3.3. Agrupación de sonatas individuales en sonatas agrupadas. Sonatas en varios movimientos

Dentro del repertorio de las sonatas preclásicas y clásicas tanto ibéricas o italianas como de otros lugares, el asunto de las posibles agrupaciones de sonatas en parejas está lejos de ser un capítulo cerrado. No me refiero, por supuesto, a las sonatas en dos movimientos donde el propio autor deja claro este extremo mediante la adecuada rotulación de cada uno de ellos y la numeración de la sonata como una obra única, sino a los manuscritos que contienen parejas de sonatas consecutivas ubicadas “casualmente” en la misma tónica (con igual o diferente modo). Siendo este un tema que en el fondo no afecta al estudio de la estructura interna de la sonata y a sus tipologías, si es cierto que tiene mucha importancia en el terreno de la edición, del concierto y de la grabación fonográfica de este repertorio. La amplitud del problema impide en este espacio, lógicamente, cualquier aproximación global al asunto, algo reservado para trabajos enciclopédicos como el de William S. Newman (1983a), por lo que sólo cabe aquí un breve apunte centrado en la sonata ibérica con algunas consideraciones previas.

El citado Newman empieza por recordar que no hay ningún tipo de ‘tendencia cronológica’ en el uso de un número cada vez mayor de movimientos, ya que si bien la mayoría de las sonatas clásicas contiene tres movimientos, tanto antes como después del momento cumbre del Clasicismo se escribieron sonatas en uno, dos, cuatro y cinco movimientos (1983a: 133). Como mera referencia ilustrativa, pero sin afán normativo, Newman presenta los porcentajes de sonatas en dos, tres y cuatro movimientos para los tres grandes clásicos (1983a: 133):

Haydn: 20 % - 76 % - 4 %

Mozart: 0 % - 100 % - 0 %

Beethoven: 22 % - 44 % - 34 %

Por otro lado, Newman observa que “bastantes compositores preclásicos italianos, incluyendo especialmente a Alberti y Paradisi, escribieron suficientes sonatas en dos movimientos como para dar lugar hoy al término «sonata italiana» para este tipo. En realidad, la sonata en dos movimientos ocupa una pequeña parte –comparada con el tipo en tres movimientos– en las obras de Galuppi y Rutini, mientras que ambos tipos están a la par en G.B. Sammartini y su relación se invierte –más obras en dos que en tres movimientos– en las de Boccherini” (Newman 1983a: 134).⁷⁶ Respecto a la sonata ibérica (incluyendo Scarlatti), esta es su opinión:

⁷⁶ También recuerda Newman que el ciclo en dos movimientos es característico –en Francia o Inglaterra tanto como en Italia– de sonatas más ligeras, precisamente las concebidas con objetivos pedagógicos y/o para uso de diletantes, que es el caso de muchas de las sonatas de los compositores aquí citados. Pero esto no es una regla sin excepciones, puesto que J.C. Bach favoreció el ciclo en dos movimientos en casi todas sus sonatas para teclado, escritas independientemente de dicha función (Newman 1983a: 134).

Muchas de las sonatas de Seixas, Scarlatti y Soler parecen ahora haber sido concebidas como obras en dos movimientos más que según la idea de sonata aislada que hasta ahora ha prevalecido. Es evidente que demasiado a menudo se encuentran parejas de movimientos en la misma tonalidad en los manuscritos que conocemos [...] como para ser solo coincidencias [...] Por otro lado, las sonatas en un movimiento no son suficientemente numerosas ni significativas para representar más que una categoría menor de la sonata clásica (Newman 1983a: 134).

Hepokoski & Darcy han dedicado un capítulo extremadamente interesante a los ciclos de sonatas en tres y cuatro movimientos, en los que se analiza la elección de tonalidad para cada tiempo del ciclo y las variadas sucesiones de movimientos. No estará de más tener en cuenta alguna de las consideraciones teóricas aquí vertidas en lo que concierne a los ciclos de Scarlatti, Seixas, Rodríguez Monllor o el propio Soler, dado que todos ellos –más allá del modelo emparejado– alcanzan en ocasiones tres o cuatro movimientos. Sin embargo, antes de abordar el problema de forma particular en cada autor, conviene enfrentarse a las radicalmente opuestas tesis de Sutcliffe, que, aunque centradas en Scarlatti, aportan argumentos que bien podrían –o no– generalizarse para los restantes compositores.

Empieza Sutcliffe por criticar la teoría de Kirkpatrick,⁷⁷ quien defendía la unidad de aquellas sonatas consecutivas escritas en la misma tonalidad, puesto que habrían sido además concebidas como tales. “Situación la discusión en este punto refleja mi impresión, quizá compartida por la mayoría de los expertos en Scarlatti, de que se trata ya de un asunto cerrado, tanto desde el punto de vista de los documentos como desde el aspecto estético: hay que rechazar estas parejas. No hay duda acerca de la práctica de emparejar sonatas como tal en las fuentes más antiguas, pero la noción de que alguna de las parejas así encontradas tiene un status musical intrínseco apenas se sostiene” (Sutcliffe 2003: 367). Haciendo al copista (y no al compositor) responsable de estas parejas, el primer argumento que lanza este autor es precisamente que cada una de las obras recibe individualmente el título de ‘sonata’ (2003: 367-368), pero en este aspecto Sutcliffe está juzgando prácticas del siglo XVIII con la mentalidad del siglo XXI. Ya hemos visto la laxitud y flexibilidad con la cual se aplicaban títulos a las obras en esta época. Por lo mismo, en el entorno de un género cuya función era básicamente pedagógica o dirigida a los aficionados (de la realeza y la nobleza, en su mayoría), muy alejada del concepto de la pura creación que llegará más tarde, la práctica musical admitía tanto las habituales nociones de obra individual como el ciclo compuesto por varios tiempos, a los que sería perfectamente posible añadir la combinación de parejas o tríos de sonatas individuales, habida cuenta que la interpretación pública de las mismas no se producía en absoluto dentro del marco institucionalizado del concierto actual, sino en veladas muy restringidas en público y sujetas a la voluntad de sus protagonistas, reales o nobles, en lo que se refiere a la duración, elección y ordenación de las obras escogidas. El propósito pedagógico de la ordenación de las sonatas en grupos escritos en la misma tónica (con o sin cambio de modo) no necesita a estas alturas ser defendido, viniendo de la época que vio nacer ciclos como la *Ariadne Musica* de J.K.F. Fischer o el *Wohltemperierte Klavier* de J.S. Bach, aunque la ordenación tonal no siempre sea aquí un factor primordial.

Sutcliffe también recuerda que uno de los motivos para crear parejas lo confesó abiertamente R.L. Crocker al afirmar que estas sonatas “son demasiado breves para

⁷⁷ Esta cuestión ya se suscita en los escritos de Edward Joseph Dent (1932) y de Walter Gertstenberg (1933), dedicados respectivamente a Haydn y Scarlatti, como bien recuerda Newman (1983a: 266).

mantenerse por sí mismas; la solución de Domenico fue colocarlas en parejas, a menudo buscando el contraste entre los miembros de una pareja” (Crocker 1986: 349). Ya mucho antes Bülow o Longo habían creado incluso ‘suites’ de sonatas con idéntico fin (Sutcliffe 2003: 368). De todas formas, le preocupa mucho más a este autor rebatir los motivos aparentemente más musicales que llevaron a Kirkpatrick al emparejamiento de muchas sonatas: el significado de las mismas se clarifica con su pareja; la supuesta unidad de estilo, de carácter instrumental o de color armónico en los pares ‘complementarios’; las diferencias de tempo en los pares ‘contrastantes’, etc., de todo lo cual no hay ninguna demostración más allá de su ordenación numérica. “En cierto sentido, esta vaguedad en las conexiones es el punto clave [...] Antes de mostrar lo que los movimientos tienen en común, debería mostrarse lo que tienen de diferente” (2003: 368-369). Los numerosos manuscritos conservados con sonatas de Scarlatti no contribuyen precisamente a clarificar la cuestión, puesto que se da tanto el caso de sonatas emparejadas (consecutivas) en uno de ellos que están a gran distancia en otro, o de sonatas sin conexión alguna que aparecen en otro lugar como una pareja, o que dentro de una pareja el orden se invierte en otro manuscrito (2003: 369). Es en este punto cuando Sutcliffe vuelve la vista hacia las prácticas de otros compositores en la órbita de Scarlatti. Aquí aprovecharemos para llegar más lejos hasta alcanzar a Soler, pero antes conviene volver a Newman para considerar una refutación a esta tesis y poner todas las cartas sobre la mesa. Afirma este autor lo siguiente:

No queda ninguna razón seria para considerar todavía las agrupaciones de los manuscritos meramente como el producto de un copista ordenado. Hemos visto lo característico que era la sonata en dos movimientos en la música italiana para teclado de esta época. Y, por otra parte, hemos visto un desdén general sobre si los ciclos de sonata se interpretaban completos o parcialmente, y un frecuente hábito de numerar todas las piezas de un manuscrito en una única serie sin reparar en cómo se podrían agrupar en ciclos de sonata (Newman 1983a: 266-267).

Empezando con el propio Scarlatti, hay que volver la vista al grupo de sonatas que se encuentran al final del Ms Venecia XIV (1742), varias de las cuales ocupan un solo lugar en la numeración y sin embargo están formadas por dos (K. 73, 77, 78, 83), tres (K. 89) o cuatro tiempos (K. 81, 88, 90, 91). Como además entre algunas de las partes que las integran hay claras similitudes armónico-temáticas, Sutcliffe se reafirma en su teoría al afirmar que “Scarlatti era bastante capaz de establecer conexiones explícitas y vitales entre las partes de una sonata multimovimiento cuando quería y cuando lo concebía como tal” (2003: 371). Newman, por su parte, recuerda los rasgos más habituales de todas las posibles parejas de sonatas en Scarlatti: igualdad en la tónica (con posible cambio de modo), típica sucesión de compás binario y ternario (aunque esto solo sucede en la mitad de las parejas) o lo imprevisible del tipo de movimiento en lo que se refiere al tempo (1983a: 267).

Carlos Seixas, como ya vimos, escribió más de 50 sonatas en dos, tres, cuatro y hasta cinco movimientos, con variados planes tonales y estructurales. En las 29 sonatas en dos movimientos, el segundo es siempre un *minuet* (salvo en dos). En las 17 sonatas en tres tiempos el *minuet* aparece en el final y a veces también en el central, que en otros casos suele ser un movimiento lento. En las dos sonatas en cuatro partes, la estructura se atiene al modelo barroco lento-rápido-lento-rápido en un caso, tornándose en rápido-lento-lento-rápido en la otra. La única sonata en cinco movimientos enmarca tres tiempos más o menos lentos con dos rápidos. Algunas de las sonatas en tres, cuatro

y cinco tiempos presenta además cambios de tonalidad en los movimientos interiores. Sutcliffe observa que aunque en algunas fuentes los emparejamientos de sonatas en dos tiempos son distintos, “esto refuerza el sentido de una práctica más amplia en la que algunas parejas específicas eran prescindibles” (2003: 371). En todo caso, a diferencia de Scarlatti, la existencia de una gran proporción de sonatas multimovimiento en la producción de Seixas ha evitado en cierta medida la cuestión del posible emparejamiento de sus sonatas en un solo tiempo, que así han resistido mejor que las del napolitano la tentación de ser agrupadas por editores e intérpretes.

Rodríguez Monllor, al igual que Seixas, deja bien clara en su colección de 30 *Tocatas* la práctica de la sonata en uno, dos, tres y cuatro movimientos, con ciertas peculiaridades que ha observado Águeda Pedrero-Encabo en su monografía sobre el autor valenciano. Las cuatro sonatas en dos tiempos siguen el esquema lento-rápido salvo en una ocasión (*Sonata IX: Vivo-Allegro*). El movimiento inicial adquiere en dos casos características del preludio (*Sonatas VI y XI*), en otro se acerca al estilo del *concerto* italiano (*Sonata XXVII*) y en la *Sonata IX* se funden los rasgos de la tocata y el preludio con la forma bipartita (Pedrero-Encabo 1997b: 108-118). Dos de las sonatas en tres tiempos, por su parte, muestran la estructura normativa rápido-lento-rápido (*Sonatas I y III*), y en ellas son evidentes las conexiones temáticas entre los tiempos extremos, mientras que la *Sonata XXIII* es una sucesión de *Andante-Largo-Allegro* donde se evitan además las conexiones entre movimientos (1997b: 91). Las dos sonatas en cuatro movimientos (*IV y XXVIII*), por su parte, proponen una estructura bastante atípica. Como explica Pedrero-Encabo, “su estructuración en cuatro movimientos – *Andante-Allegro-Andante-Allegro*– responde en realidad a dos obras en forma bipartida, cuyas partes se presentan de forma alternada, correspondiendo la primera y la tercera al material de una obra, y la segunda y la cuarta al de una segunda.” (1997b: 104). Un esquema parecido a éste se encuentra en alguna sonata de Soler, como veremos.

En el caso de Albergo hay que distinguir la original colección de 6 *Recercadas*, *Fugas y Sonatas* –una aportación única que no tiene antecedentes– de las 30 *Sonatas*, un ejemplo más de repertorio en la línea de los 30 *Essercizi* de Scarlatti o de las 30 *Tocatas* de Rodríguez Monllor, entre otros. Es una lástima que Sutcliffe solo mencione la primera de ellas, compuesta por seis ciclos en tres partes en los que se mezclan la influencia francesa en las *recercadas*, el contrapunto en las fugas y las “formas modernas” en la sonata, pero que no admite discusión en lo tocante a su carácter de obra multimovimiento. Se olvida así este autor de las 30 *Sonatas*, en las que sin duda habría encontrado argumentos para justificar el emparejamiento de sonatas a partir de las intenciones del compositor, no del capricho del copista. Genoveva Gálvez, en su edición de esta colección, ha señalado que “aunque [Albergo] compone sus *Sonatas* en relación de continuidad, lo hace siguiendo un plan cíclico establecido, concibiéndolas en parejas: normalmente una en tiempo reposado, a la que sigue un *Allegro*, o bien, dos *Allegros* de metro y carácter distintos entre sí” (1978: VII). En efecto, cada dos sonatas forman una pareja cuya tónica es la misma,⁷⁸ aunque el modo puede ser idéntico para ambas, puede cambiar de mayor a menor o de menor a mayor, e incluso puede variar entre un modo antiguo y una tónica moderna.⁷⁹ No hay, sin embargo, evidencia en las parejas de Albergo de conexiones temáticas entre las dos sonatas de cada pareja, y tampoco hay un

⁷⁸ Esta continuidad se interrumpe con las piezas nº 15 y 30 de la serie, que en realidad son sendas fugas, una clara herencia scarlattiana aunque él sólo inserta una fuga al final de sus 30 *Essercizi*.

⁷⁹ Estas son las ‘sonatas agrupadas’ con tónicas variables: *Sonata 3/4 (Re M – re m)*; *Sonata 11/12 (re dórico – Re M)*; *Sonata 16/17 (sol dórico – sol m)*; *Sonata 22/23 (fa dórico/Fa M – fa dórico)*; *Sonata 26/27 (do m/Do M – do m)*; *Sonata 28/29 (mi m – Mi M)*. Las demás “sonatas agrupadas” mantienen la misma tónica y el mismo modo en las dos obras constituyentes.

comportamiento previsible en cuanto a la sucesión de movimientos (se observa tanto el lento-rápido como el rápido-rápido) o al tipo de compás (se utilizan tanto el binario como el ternario en ambos movimientos). Esta relación entre ambos miembros del ciclo se acerca mucho más a la “coherencia retórica a través de modelos bien afianzados de contraste” que a la “coherencia estructural a través de la similitud” que Sutcliffe propone como alternativa a la búsqueda de conexiones entre las sonatas de una pareja y como prueba de otro tipo de balance basado en la “complementariedad del carácter métrico, afectivo y de *tempo*” (2003: 369).

Por último, en el breve corpus de obras para tecla de José de Nebra cabe recordar que una de las sonatas (la llamada *Tocata en do m*, nº 5 de la edición de María-Salud Álvarez) está escrita en dos tiempos, siendo el primero más contrapuntístico y construido según la forma binaria, mientras que el segundo está mucho más cercano a la tocata tanto en el aspecto temático (sólo un material con diferentes módulos), como en el armónico (se aleja de la dialéctica tonal de la sonata y prefiere un discurso más cercano a las tonalizaciones barrocas) y en el formal (sólo queda una superficial división en dos partes que no encaja con la sonata binaria).

En todo caso, si de cinco obras conservadas de este autor una de ellas está claramente compuesta en dos tiempos, la proporción es suficiente –al igual que lo ha sido en Seixas, Rodríguez Monllor o Albero– como para superar la visión simplista que atribuye a la música ibérica para tecla de este período la producción solo de breves sonatas aisladas o de sonatas al estilo italiano (en dos movimientos, generalmente lento-rápido), cambiándola por una contemplación más realista de la situación que incluya cualquier combinación de movimientos en la confección del ciclo de sonata, desde la propia sonata aislada hasta la sonata en dos, tres, cuatro y hasta cinco tiempos. Las sonatas de Soler y sus agrupaciones, que estudiaremos en el siguiente capítulo, mostrarán todas estas posibilidades en su plenitud, tanto en lo concerniente a la unidad tonal, a los criterios de agrupación en las sonatas en dos movimientos, a las diferentes secuencias de movimientos en las sonatas de tres y cuatro tiempos y a las innovaciones estructurales que propone en algunas de ellas, que le convierten en un digno e inesperado predecesor de Beethoven.

CAPÍTULO 3

TIPOLOGÍA DE LAS SONATAS DE SOLER

3. TIPOLOGÍA DE LAS SONATAS DE SOLER

3.1. Las tipologías sobre las sonatas de Soler en estudios anteriores

Como se puede ver en la Bibliografía, son ya varias las tesis doctorales dedicadas más o menos monográficamente a las sonatas de Antonio Soler, y es cuanto menos curioso que todas menos una sean de origen estadounidense; la excepción (Heimes) procede de Sudáfrica.¹ La amplitud del estudio y la profundidad del enfoque en cada caso es bastante variable, desde el simple análisis de una sola sonata en las tesis de Graciela Marestaing (1976) y Fernand T. Vera (2008) o de unas pocas (Martinez, 1967), hasta el recorrido completo por todas las sonatas publicadas en su momento que realizan Frank Carroll (1960), Klaus Heimes (1965) y Almarie Dieckow (1971). Por ello mismo, la aportación a la teoría de la sonata y a su tipología en el siglo XVIII es en algunos casos totalmente irrelevante, mientras que en otros trabajos ofrece una serie de observaciones de gran interés. Lógicamente, la terminología utilizada responde al momento teórico en el que estas investigaciones fueron escritas, pero no será difícil encontrar las equivalencias con las adoptadas en nuestro trabajo.

3.1.1. Frank M. Carroll

Frank Morris Carroll presentó su tesis doctoral en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester en junio de 1960, lo que la convierte en el primer estudio extenso en todo el mundo sobre la música instrumental de Antonio Soler.² Resulta ciertamente sorprendente que un estudiante norteamericano pudiera hacerse en tan poco tiempo con una serie de partituras recién publicadas en Europa (Rubio y Marvin, 1957), así como con otros materiales y documentos, entre ellos *La llave de la modulación*, manuscritos de bibliotecas, etc., en unos tiempos en los que la comunicación no era precisamente instantánea y la reproducción de materiales documentales era mucho más laboriosa que hoy en día. Sirva todo esto como reconocimiento por este primer trabajo, sin menoscabo del juicio crítico que realice más adelante.

Antes de abordar los criterios empleados para las tipologías formales, no está de más rebatir algunas ideas vertidas en el Prefacio y en la Biografía que sólo se justifican por la época en que fueron escritas y por la herencia recibida de biografías anteriores,

¹ Por orden de presentación ante la universidad correspondiente, estos son los autores y los títulos:

- CARROLL, Frank Morris, 1960. *An Introduction to Antonio Soler*.
- HEIMES, Klaus Ferdinand, 1965. *Antonio Soler's Keyboard Sonatas*.
- FENTON, M. Victorine, Sister, 1965. *The clavier sonatas of Padre Antonio Soler*.
- MARTINEZ, Maria Inez, 1967. *Structure and style of selected keyboard sonatas by Antonio Soler*.
- OLESKA, Elaine Fox, 1970. *The keyboard sonatas of Antonio Soler*.
- DIECKOW, Almarie, 1971. *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*.
- MARESTAING, Graciela Mónica, 1976. *Antonio Soler: A Biographical Inquiry and Analysis of a Keyboard Sonata*.
- LINDSAY, Victoria Jeanne, 1980. *Modulation in the keyboard sonatas of Antonio Soler*.
- VERA, Fernand Toribio, 2008. *Selected Harpsichord Sonatas by Antonio Soler: Analysis and Transcription for Classical Guitar Duo*.

² Agradezco a Carlos Sánchez-Gutiérrez, profesor de música de la Eastman School of Music (Rochester, NY) su amabilidad por encargarme y enviarme una fotocopia de esta tesis, un material que de otra forma habría sido prácticamente inaccesible para personas ajenas a la Escuela.

pero que carecen de toda base documental. Así, en el Prefacio afirma Carroll que “España estaba dominada musicalmente por los italianos como Domenico Scarlatti” (1960: iii), algo absolutamente falso en casi todos los terrenos, como sabemos, sin que ello signifique negar la influencia del italiano en el terreno puramente clavecinístico y en el ámbito de la Corte madrileña. En la Biografía, como era de esperar, abundan los errores de bulto respecto a la relación de Soler con la Corte: “La función principal (sic) desarrollada por Soler en la Corte era la instrucción musical del Infante don Gabriel [...] Compuso muchas de sus obras para la diversión del príncipe [...] seis quintetos para cuerda y teclado, al menos *ciento ochenta sonatas*³ para teclado y seis conciertos para dos instrumentos de teclado [...] debe haber pasado muchas horas en el palacio real tocando y enseñando clave y órgano” (1960: 9). Más adelante comete un error temporal, al creer que las 27 *Sonatas* que le entregó a Lord Fitzwilliam fueron publicadas en vida de Soler, cuando en realidad lo fueron en 1796, trece años después de su muerte (1960: 13). No es necesario contrastar la teoría desarrollada en los capítulos dedicados a la Armonía (Cap. II) o a la Modulación (Cap. III), cuya metodología ha sido superada hace tiempo, no siendo además el objeto central de este estudio.

El Cap. IV está dedicado a la forma y a la melodía, y en él se menciona algo parecido a tipos de sonata, aunque sin mucha precisión. De hecho, ya en su página inicial se vierten una serie de opiniones que, por una parte, resultan contradictorias entre sí, y por otra reflejan una restringida visión de la forma de sonata que, afortunadamente, ya ha sido superada hace tiempo. Afirma Carroll:

Las formas que se observan en las sonatas de Soler podrían ejemplificar el desarrollo de la forma de allegro de sonata desde su simple origen binario. Se encuentran en sus sonatas expresiones cortas, concisas y casi monotemáticas junto con lo que podría denominarse forma de allegro de sonata en el sentido del siglo XVIII. La gran dificultad, sin embargo, para clasificar la mayoría de las obras como pertenecientes a la forma de allegro de sonata es la ausencia de un tema secundario claramente definido. Muy a menudo, en lugar de un tema segundo Soler escoge explorar motivos cortos o ideas melódicas fragmentarias [...] también falta a menudo el retorno del primer tema en lo que debería funcionar como recapitulación [...] Todos los materiales necesarios para la forma de allegro de sonata están aquí. Se encuentra un primer tema, una sugerencia de uno o varios temas secundarios en la tonalidad de la dominante y una sección conclusiva. El material transicional en la sección B⁴ es generalmente secuencial, modulatorio y con carácter de desarrollo. El retorno del grupo temático segundo se produce sobre la tonalidad principal [...] De nuevo, es la falta de un tema segundo claramente definido y la ausencia de la recapitulación del primer tema lo que impide satisfacer el *modelo académico convencional* de forma de allegro de sonata.⁵

[...]

Muchas sonatas reexponen sólo el tema segundo en la tonalidad principal en la sección B [...] Es bastante interesante observar que de estas sonatas la mayoría empiezan la sección B [...] con el tema inicial de la sección A (Carroll 1960: 124-127).

No estimo necesario rebatir la confusión sobre la cuestión temática, el error que supone asumir como única la típica visión decimonónica de la forma de sonata que todavía entonces imperaba en ámbitos académicos o el supuesto “descubrimiento” que hace al constatar que la II Parte empieza muchas veces con *P*. Más adelante apunta algunas características de los grupos temáticos, empezando por el primer tema:

³ Las cursivas son mías.

⁴ Se refiere al comienzo de la II Parte, es decir, al desarrollo.

⁵ Las cursivas son mías.

Los primeros temas de Soler revelan varios rasgos comunes: el primer tema está constituido por dos frases;⁶ no son infrecuentes las frases de tres, cinco o siete compases [...]; la segunda frase del primer tema muy a menudo está compuesta por una sola idea melódica que se repite literalmente para rellenar la frase; un primer tema puede empezar sin acompañamiento y ser imitado canónicamente a la octava (Carroll 1960: 127).

La descripción de los temas secundarios vuelve a mostrar errores de concepto comunes a la teoría de su época, pero también una visión un tanto parcial e incompleta de los clásicos vieneses:

El o los temas secundarios en las sonatas de Soler están en su mayor parte mucho menos claramente definidos que los de sus contemporáneos. La naturaleza lírica que a menudo se asocia con el tema segundo en la sonata clásica y sus elementos contrastantes que son típicos de las obras maduras de Haydn, Mozart y Beethoven están generalmente ausentes. El material en sí mismo es a menudo tan fragmentario que desafía cualquier definición como tema o melodía.

Siempre parece existir un fuerte empuje cadencial en las ideas secundarias.⁷ [...] Un mayor desarrollo del tema segundo lo efectúa Soler en sus escasos ejemplos de forma de allegro de sonata (Carroll 1960: 133-134).

Más adelante realiza la disección de una típica sonata (binaria) soleriana con un par de esquemas bastante simples e imprecisos, ya que acota los diversos pasajes haciendo notar su duración en compases, pero sin indicar el número de compás donde empieza cada nuevo material. Además de esto, emplea una doble nomenclatura para el material melódico: por una parte habla de Tema I y Tema II, pero luego intercala términos como “secuencia de material nuevo”, “tres repeticiones de la idea de dos compases”, “extensión de los cuatro últimos compases de la sección precedente”, etc.; y por otra parte numera cada uno de estos pasajes (hasta nueve en la sección A, i.e., en la I Parte) con números y variantes como 1, 2, 1^a, 3, 4, 5, 5^a, etc., para luego citarlos así en la II Parte. Califica como notorio el hecho de que la obra empiece en *re m*, module a *Fa M* y termine en *la m*, afirmando que Soler está empleando las dos regiones tonales más utilizadas en modo menor, cuando esto es justamente lo más habitual y no puede llamar la atención en absoluto. Y también considera notorio que la parte final de la sección A y la de B (i.e., nuestro *S + K*) sean temáticamente idénticas y se presenten en el mismo orden en la I y en la II Parte, cuando esto es uno de los principios básicos de la sonata de cualquier tipo.

En todo caso, Carroll afirma que la mayoría de las sonatas de Soler encajan en la forma descrita más arriba, y explica que hay algunas excepciones que apuntan a la forma de allegro de sonata. En este punto se advierte una importante confusión temporal y una imprecisión respecto a Soler: “Esto no quiere decir que Soler sea un innovador, por cuanto el marco formal de la sonata clásica estaba ya firmemente establecido en el norte de Europa en aquellos años. Más bien muestra una familiaridad con lo que sería el nuevo estilo para España tras el dominio de Domenico Scarlatti” (1960: 141). Aunque se refiera a los últimos años de la vida de Soler (la década de 1770 hasta su muerte), no parece tan claro que la típica forma de sonata estuviera para entonces “firmemente establecida”. Más bien habría que decir que estaba en proceso de afirmación, en un proceso histórico y estilístico que, además, dista mucho de ser lineal, por un lado, y de ser simultáneo en toda Europa, por otro.

⁶ Esta afirmación es cuestionada por su propio director de tesis con una interrogación al margen.

⁷ Esta idea y las siguientes llevan una nota al margen del director de tesis haciendo notar que son un plagio de Kirkpatrick, cuyo libro sobre Scarlatti (1953) es conocido por Carroll, evidentemente.

Como ejemplo de obras en forma de sonata, cita Carroll la *Sonatas n° 62/4* y la *Sonata n° 96/2*, donde efectivamente se produce una Rec. completa por el retorno simultáneo de *P* en la HK. Tras ello estudia los dos únicos *rondós* a los que tuvo acceso en aquellos años (*Sonata-Rondó n° 58* y *Rondó n° 59*), utilizando un esquema de Willi Apel (A B A C A) que el propio autor cuestiona en cuanto a su validez histórica, prefiriendo el calificativo de “forma en cinco partes” (nuestro *rondó* en cinco partes). Cierra el capítulo en torno a la forma dedicando un amplio espacio a los 6 *Conciertos* y a los 6 *Quintetos*, poniéndolos en relación de cercanía estilística con las obras en forma de sonata (ternaria) y con los *rondós*.

Termina Carroll su tesis sin una postura clara sobre el papel de nuestro compositor en el marco de la historia musical europea de su época, justificando sus dudas en el hecho de que se trata de una primera aproximación a la figura de Soler, y que será necesario el conocimiento de muchas más obras (en especial vocales y corales) para poder ofrecer un juicio más justo sobre su importancia histórica.

3.1.2. Klaus F. Heimes

La fecha de presentación del trabajo de Klaus Ferdinand Heimes es 1965 (y así consta en todas las citas bibliográficas), pero la University of South Africa abordó bien pronto (en 1969) su publicación, siendo esta edición ligeramente revisada la que sigo para escribir estas notas.⁸ La amplitud de los temas tratados por este autor exige un recorrido previo por aquellos aspectos teóricos y metodológicos que pueden condicionar las tipologías propuestas y el estudio de la forma.

Ya en la Introducción lamenta Heimes el confuso panorama editorial de las sonatas de Soler,⁹ puesto que la carencia de una edición completa de las sonatas es una dificultad evidente para valorar la música para teclado de Soler y los cambios de estilo que se producen en sus obras, alguno de los cuales (estilo galante a clásico) ya se apunta en el Prólogo. En las notas biográficas (tomadas de Anglés y Kastner) recoge las deducciones no siempre acertadas que ambos musicólogos hacen de las *Memorias sepulcrales*,¹⁰ ya corregidas en nuestra semblanza biográfica (véase el Cap. 1).

Resulta muy interesante observar la valoración que hacia 1960 se hacía de Soler tanto en el ámbito ibérico como en el área anglosajona, a la luz de las referencias que hace Heimes de los textos de Nin, Rubio, Anglés, Kastner, Georgii, Chase, Hill y otros. En la mayoría de los casos la visión de Soler como continuador del legado de Scarlatti

⁸ No cabe duda de que el trabajo merece la publicación, pues a pesar de la época de su redacción y de las dificultades que tendría que pasar un estudiante sudafricano para conseguir en aquellos años unas partituras recién publicadas (además de otros libros, algunos en catalán) en un país tan lejano en todos los sentidos como España, muestra este autor en su investigación un alto rigor y solvencia ante los múltiples problemas editoriales, cronológicos, armónicos, formales, etc., que le salen al paso.

⁹ Este autor redacta su tesis con los seis primeros volúmenes editados por Samuel Rubio, que cubren hasta la *Sonata n° 99*. Informado por la propia Unión Musical Española en carta fechada en 1966 de que se da por completa la edición de sonatas, a pesar de que Rubio anunciaba la existencia de unas 130 sonatas, recurre también a la edición de Marvin, quien llega a sumar unas 180 sonatas, que tampoco llegó a publicar ni de cerca. Finalmente Rubio publicó un séptimo volumen con las *Sonatas n° 100-120*, así como el *Catálogo* en el que clarifica bastante la numeración de las sonatas. Aún así, había todavía unas cuantas sonatas por publicar, incluyendo las catalogadas por Rubio y algunas recientemente descubiertas, algo que he solventado con mi edición de 20 *Sonatas* (véase el Apéndice 1 para más información sobre fuentes y ediciones disponibles).

¹⁰ Especialmente en lo que se refiere a la relación pedagógica entre Soler y Scarlatti y al supuesto nombramiento de Soler como profesor de clave del Infante don Gabriel.

es la predominante, aunque no faltan intentos de entresacar los rasgos propios de la personalidad del compositor catalán e independizarlos de la influencia del italiano.

Los tres capítulos siguientes tratan de las fuentes, la posible cronología y el instrumento dedicatario de las sonatas. La primera cuestión ya ha sido tratada y actualizada en mi Apéndice 1, y lo relativo al instrumento empleado no es objeto de este estudio ni va a influir en sus conclusiones. La cronología, sin embargo, es un espinoso y polémico tema al que volveremos en el Cap. 4, citando las casi siempre acertadas conclusiones de Heimes, las opiniones de los pocos estudiosos que han arriesgado una postura a este respecto así como la mía propia, a la luz de esta investigación.

La discusión de Heimes en torno al término *sonata* en el marco histórico del Barroco tardío y del estilo *galante*, atendiendo a sus objetivos técnico-pedagógicos y a la luz de los escritos teóricos de la época es todo lo completa que puede serlo en aquellos años, pero las nuevas aportaciones de Rosen, Ratner, Hepokoski & Darcy, etc., nos han proporcionado una visión mucho más amplia, profunda y equilibrada que ya he mostrado –incluyendo su extrapolación a la sonata ibérica– en el Cap. 1. Llegamos así al capítulo central de la tesis de Heimes en relación con mi investigación, el titulado significativamente “El problema de la forma” (1969: 101-125).

Al problema de la diversidad de modelos y esquemas que se encuentran en las sonatas de Soler se suma la poca adecuación de las terminologías en uso (Hadow, Kirkpatrick) para el estudio de este repertorio, explica Heimes. Por ello adopta un sistema propio para denominar cada parte de la sonata y elaborar los cuatro modelos que ahora veremos, pero antes hay que intentar una traducción que no va a ser precisamente fácil. Por ello he creído conveniente reproducir también la Tabla III, que puede explicar mejor que muchas palabras sus intenciones (Fig. 3.0).

Dentro de la «afirmación de apertura» (*opening statement*) sugiere Heimes utilizar para su Tipo A el término «anuncio» o «declaración» (*announcement*), referido a un material musical inicial (a veces muy inicial) que no vuelve más en el transcurso de la sonata; el anuncio o «declaración temática» (*thematic announcement*) del Tipo B implica un material que vuelve tras la doble barra en forma de simple alusión o en forma de reprise en una tonalidad que no sea la principal; el anuncio o «declaración principal» (*principal announcement*) del Tipo C alude a un material inicial reforzado por medio de una repetición inmediata exacta o casi exacta, haya o no luego una reprise tras la doble barra; finalmente, el tema (*theme*) que se encuentra en el Tipo D se justifica por su retorno en la tonalidad principal tras la digresión, cumpliendo así “una función definida en el arco tonal de la sonata completa” (1969: 101-103).

En cuanto a la estructura tonal, hay dos puntos importantes –tanto en la sonata binaria como en la ternaria– que marcan el alejamiento de la tonalidad principal y el retorno a la misma, pero Heimes prefiere evitar el término *crux* de Kirkpatrick¹¹ por estar ligado a la sonata binaria, y por ello propone *vertex* (vértice) para el punto en que se da paso a la «sección tonal» (*tonal plateau*)¹² que cierra ambas partes (con la SK y la HK), y *apex* (ápice, cumbre) para el punto en el que retorna el tema inicial en la tonalidad principal en el Tipo D (sonata ternaria). El material posterior al inicial es denominado «invención», por su carácter impredecible en los Tipos A - C, pero en el Tipo D prefiere denominarlo «material subsidiario», «extensión» y «transición». Tras el

¹¹ *Crux* (latín): cruz. El sentido profundo del término, especialmente en el uso que hacen del mismo Hepokoski & Darcy, alude también a la idea de “cruce” de caminos, por cuanto tras la *crux* de la I Parte se sigue un camino tonal en la SK que se repite en la II Parte en la HK. En el Apartado 3.2.9 explicaré el uso que haré de este concepto en mis análisis.

¹² La traducción literal de *tonal plateau* es meseta tonal. Sección tonal es también un término debido a Kirkpatrick. El *vertex* equivale, naturalmente, a la *cesura media* de Hepokoski & Darcy.

vertex llega la sección tonal en la tonalidad subsidiaria, compuesta por «ejercicios post-vértice» y «confirmaciones cadenciales» varias (Tipos A - C), mientras que en el Tipo D se encontrarían el segundo tema y el tema conclusivo. La II Parte empieza con la digresión, con menor o mayor alusión al material de la I Parte en los Tipos A - C, y con el desarrollo en el Tipo D. Tras el *vertex* se repite lo dicho para la sección tonal pero en la tonalidad principal en los Tipos A - C, mientras que en el Tipo D se produce –tras el *apex*– la vuelta del primer tema, del segundo tema y del tema conclusivo. La Tabla III de Heimes resume perfectamente estos cuatro tipos formales en paralelo con el recorrido tonal y con las categorías de sonata abierta y cerrada. En la parte inferior se citan bastantes ejemplos de cada tipo, lo que permitirá compararlos con mis análisis en el Apéndice 2.

TABLE III					
The Component Parts of the Sonatas					
	Type A	Type B	Type C	Type D	
Tonality	Open Sonata	Closed Sonata	Closed Sonata	First move- ment Form	Tonality
Original Key	Announcement	Thematic Announcement	Principal Announcement	First Theme (usually repeated)	Original Key
(Free)	Invention (consisting of: extension, separate idea, transition, pre-Vertex)	Invention (consisting of: extension, separate idea, transition, pre-Vertex)	Invention (consisting of: extension, separate idea, transition, pre-Vertex)	Subsidiary material, extensions, transitional theme	(Free)
Dominant Tonality	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation) ‡	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation) ‡	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation) ‡	(Vertex) Second Theme Closing theme or themes Codetta ‡	Dominant Tonality
Free	Digression	Allusion or Restatement in other than original key. Digression	Partial or complete Restatement in other than original key. Digression	Development	Free
Original Key	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation)	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation)	(Vertex) Tonal Plateau (consisting of: post-Vertex, Exercise, cadential confirmation, final cadential confirmation)	(Apex) First Theme (usually single statement) Second Theme Closing theme or themes Codetta	Original Key
Examples for sonata types	Nos. 3, 4, 7, 14, 18, 19, 80, 39, 21, 86, 53, 57.	Nos. 5, 13, 17, 23, 24, 25, 27, 29, 34, 37, 38, 69.	Nos. 10, 15, 20, 28, 31, (40), 61 last move- ment, 65 II, 74, 77, 83, (67).	Nos. 32, 33, 56, 61 II, 62 II, 62 last move- ment, 63 I, 64 II, 66 I, 91 I, 95 I, 99 I.	Examples for sonata types

Fig. 3.0. Las partes componentes de la sonata (Heimes 1969: 108)

Naturalmente, existen varios puntos de fricción entre las propuestas de Heimes y las mías propias. Para empezar, la propia terminología se antoja muy ambigua, poco concreta (igual que la de Kirkpatrick), algo acorde con su tiempo pero que ya ha sido sustancialmente mejorado gracias a la moderna teoría de la sonata y de las funciones formales. Por otra parte, la renuencia a identificar el material *post-vertex* con un segundo tema (sea su constitución motivica o temática) le lleva a emplear términos como «ejercicio» en alusión a su posible carácter de estudio técnico, algo que él mismo reconoce como poco adecuado en sonatas de tempo moderado o lento. Por último, el supuesto carácter estático de la sección tonal es un tanto discutible, puesto que hay suficientes excepciones a esta regla como para dudar de su certeza absoluta.¹³

La mejor forma de observar la equivalencia entre su terminología y la actual es comparar sus detallados análisis de las *Sonatas n° 2 y 43* –que Heimes pone como ejemplos del Tipo A– con los nuestros. Para ello, en el Apéndice 2 incluyo a pie de página sus observaciones sobre las mismas en el espacio dedicadas a estas sonatas.

En todo caso, Heimes es consciente de la gran variedad de enfoques que utiliza Soler en sus sonatas, algo que expresa en el siguiente párrafo:

En las manos de Soler, por tanto, lejos de ser un estereotipo, la forma binaria era extremadamente flexible. Sus sonatas binarias eran, de hecho, flores maduras de una forma que estaba a punto de ser barrida por los vientos del cambio estilístico, al igual que las sonatas ternarias de Beethoven eran *Spätblüten* [flores tardías] de la sonata clásica cuando esta forma, por su parte, estaba a punto de ser rebasada por otro cambio del pensamiento musical. A falta de otra cosa, Soler y Beethoven tienen en común que ambos contribuyeron al establecimiento de nuevas formas en su época (Heimes 1969: 112).

Esta nueva forma era, por supuesto, la de la sonata ternaria, que Heimes expone en otro cuadro comparándola con el de una típica forma de sonata vienesa de la época (la *Sonata K. 279* de Mozart de 1777). El modelo utilizado por Soler, según Heimes, suele presentar el anuncio una única vez, o bien acortado en su duración, y casi siempre prescinde de los materiales tipo extensión o transición. Por ello sitúa esta autor a la sonata ternaria soleriana en un punto intermedio entre la sonata binaria y la forma de sonata vienesa. En todo caso, el autor observa la aparente inexistencia de un período de transición en el marco de la evolución desde las sonatas de corte binario hasta las sonatas ternarias, evolución cuyas consecuencias van mucho más allá de la “modernización” de la forma, puesto que implican también un fuerte cambio de estilo en el que la melodía es reemplazada por el modelo. Sólo las *Sonatas n° 32, 33 y 56* podrían, según sus palabras, ser contempladas –entre las sonatas en un solo movimiento– como el eslabón intermedio entre los dos modelos citados (1969: 115).

Las interesantes observaciones que siguen en torno a las sonatas en varios movimientos serán comentadas en la Sección 3.9, por lo que sólo queda recoger los modelos observados por Heimes en lo relativo al *minueto*, al *rondó* y al *intento*. En cuanto al *minueto* destaca el aislamiento de los dos *minué di rivolti* empleados en las *Sonatas n° 61 y 62*, cuyo esquemas formales muestran una cercanía más aparente que otra cosa con el *rondó*.¹⁴ Sin embargo, los *minuetos* de las restantes sonatas

¹³ Ejemplos de sonatas donde el Espacio *S* se mueve en un entorno tonal cambiante, ya sea por cambio de modo, por empleo de regiones tonales derivadas o por progresiones, son las *Sonatas n° 1, 10, 11, 16, 17, 25, 27, 28, 30, 33,...* Casi una de cada seis sonatas muestra algún tipo de alteración del estatismo tonal (tanto en la sección *P + T* como en la *S + K*), como él mismo reconoce poco después (aunque sólo cite dos ejemplos, las *Sonatas n° 28 y 33*).

¹⁴ En todo caso, su análisis y el mío en estas dos obras coinciden casi punto por punto, más allá de alguna discrepancia en el uso de las letras para denominar frases y secciones.

multimovimiento están mucho más cerca del modelo clásico empleado por aquella época en toda Europa, aquél que emplea la estructura de Minueto I y Minueto II (o *Trio*) con el típico *da capo*. El contraste entre los integrantes de este género puede tener su origen en el *tempo*, en el estilo, en la tonalidad, en la modalidad o en la construcción fraseológica binaria o ternaria. La gran cantidad de variantes observadas en los minuetos de Soler permite afirmar a Heimes que este autor “utilizó mucho ingenio en la composición de minuetos, algunos de los cuales son equivalentes a los mejores escritos por los compositores clásicos de su época” (1969: 118).

Sus observaciones sobre el *rondó* certifican el uso exclusivo del *rondó simple* con dos modelos básicos, según se presenten dos o tres episodios. Su ubicación dentro de la sonata oscila entre el 1º movimiento (*Sonatas n° 61-62*) y el 3º movimiento (*Sonatas n° 97-99*). La estructura interna del estribillo puede ser un simple período, dos períodos consecutivos o una frase ternaria,¹⁵ mientras que en los episodios no aprecia apenas modelos previsibles. El problema se plantea con algunas vueltas incompletas de estribillos, que según Heimes suponen interpolaciones de material tipo episodio entre las dos mitades del estribillo, o por el contrario, interpolaciones de pasajes del estribillo en medio de un episodio. Finalmente da cuenta de la *Sonata-rondó n° 58* y del *Rondó n° 59*, recordando –al igual que Samuel Rubio– que deben ser parte de sonatas en varios movimientos, que el primero de ellos no tiene nada que ver con el conocido como *rondó-sonata* de tantos finales de obras clásicas y que ambos se ajustan también al *rondó-simple* con dos o tres episodios.

Finalmente, la crítica más despiadada se reserva para los *intentos*, que observa como objetos “inadaptados o desplazados estilísticamente en el contexto de sus sonatas para tecla” (Heimes 1969: 120), empleando argumentos que contrastaremos con los míos en el Apartado 3.8.3. Aquí interesa destacar sus observaciones formales en un género que es mucho más un procedimiento que una forma previsible, como es sabido. De hecho, el error de enfoque que comete Heimes es estudiar los *intentos* como si fueran *fugas*, a pesar de que anteriormente reconoce que la fuga tal y como se practica en el norte de Europa no había sido aceptada en España incluso antes de Soler. Sus previsiones formales para los *intentos* se basan, por tanto, en una visión un tanto académica de la fuga que incluye una exposición con tantas entradas como voces, presencia de contrasujeto, estrechos, relaciones tonales convencionales, etc., algo que va a lastrar torpemente –desde el punto de vista terminológico y estilístico– la apreciación de un género que en manos de Soler es mucho más libre en todos estos aspectos técnicos, como veremos.

No podemos cerrar este espacio dedicado a la primera gran tesis sobre Soler sin recordar que la investigación de Heimes continúa con un amplio capítulo dedicado al fraseo, otro a la “modulación agitada” (que incluye varios ejemplos de este tipo de modulación según lo explicado en su tratado *La llave de la modulación*) y un último capítulo centrado en el *tempo* (con estadísticas por categorías de *tempo* lento, moderado, rápido, muy rápido, etc.), el ritmo y el folclore (con ejemplos originales de algunas danzas y el estudio de ritmos, armonías y escalas tradicionales españoles y su reflejo en las sonatas de Soler). El epílogo final aporta una visión renovada sobre la posición de Antonio Soler en el marco de la historia de la música en comparación con sus más cercanos colegas, por un lado Scarlatti y por otro los clásicos vieneses, pero este tipo de juicios serán debatidos más ampliamente –junto con otros semejantes– en el Cap. 4 de mi investigación.

¹⁵ Heimes no emplea el término período, sino sentencia de ocho compases o sentencias independientes de ocho compases cada una. Aún así, su análisis coincide punto por punto con el mío en este respecto.

3.1.3. Elaine F. Oleska

La propuesta realizada en 1970 por Elaine F. Oleska para el Queens College de Nueva York es un trabajo de investigación de un nivel de *master*, no una tesis doctoral, por lo que no ha sido posible obtener una copia de la misma.¹⁶ En todo caso, a partir del único material enviado, se observa que Oleska incluye ya el trabajo de Carroll (pero no el de Heimes), aunque su información bibliográfica es comparativamente mucho menor que la del investigador sudafricano, a pesar de ser posterior.

3.1.4. Almarie Dieckow

El extenso y profundo estudio de Almarie Dieckow (titulado *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*) es una de las investigaciones más solventes en lo que concierne a los aspectos formales y estilísticos de las sonatas de Soler.¹⁷ En ella aborda su autora la investigación de todos los tipos de movimiento que utiliza Soler en sus sonatas (allegro de sonata, tipos de danza y movimientos polifónicos) desde el punto de vista temático, armónico y formal, ofreciendo numerosos esquemas de los diversos tipos establecidos. Por ello resulta imprescindible detenerse en este trabajo el tiempo necesario para poder comparar sus resultados con los nuestros. No obstante, hay que comentar primero algunos asuntos preliminares que van a afectar al desarrollo posterior de su investigación, puesto que si bien la época de redacción de la tesis justifica ciertos presupuestos y carencias, en otros casos la óptica empleada para abordar los aspectos armónicos y formales relacionados con las sonatas son (y eran ya entonces) un tanto discutibles.

En la Introducción, aparte de recordar el lugar común –derivado de una errónea interpretación de las cartas de Soler al P. Martini– de que “Soler fue uno de los profesores de clave del Infante Gabriel” (Dieckow 1971: 4), realiza la autora un exhaustivo estudio de las fuentes y ediciones que en aquél momento existían de las sonatas, dando cuenta de la caótica situación, con sonatas no publicadas, otras duplicadas y hasta triplicadas, y dos ediciones supuestamente integrales (Marvin y Rubio) interrumpidas e inconclusas en aquellos días, aunque a fecha de hoy la edición de sus sonatas ya ha sido completada (hasta que haya nuevos descubrimientos).¹⁸

Su análisis de las exposiciones de las formas de sonata parte de bases teóricas aceptables en general, salvo el típico error derivado de aplicar la visión decimonónica de la sonata según modelos beethovenianos a un repertorio que debería abordarse con criterios radicalmente diferentes, como hemos visto en el Capítulo 2. Esto lleva a Dieckow a calificar la ausencia aquí del habitual contraste entre grupos temáticos de la

¹⁶ Esta es la información que me ha facilitado por correo electrónico Jennifer Oates, Profesora asociada del Queens College y del Graduate Center, como directora de la Queens College Music Library, quien además me ha indicado que el citado trabajo no sería de utilidad en un nivel de doctorado. Además de eso, o quizá precisamente por eso, según me explicó, en la Biblioteca no fotocopian ni escanean trabajos de investigación de un nivel de *master*. Por este motivo, sólo me ha podido enviar el listado bibliográfico y de fuentes utilizado por la autora.

¹⁷ Sólo la tesis de Heimes alcanza un nivel parecido al suyo por la profusión de temas tratados y el rigor con el que los aborda. La cercanía entre la presentación de este trabajo (1965) y el de Dieckow (1971), así como la lejanía geográfica (en tiempos carentes de los medios de comunicación instantáneos actuales) justifican que esta autora no haya podido conocer la aportación de su colega sudafricano antes de realizar la suya.

¹⁸ A raíz de mi edición de *20 Sonatas* de Soler, como se dijo antes. El estudio completo de las fuentes y las ediciones disponibles figura como Apéndice 1 de este trabajo.

época clásica (una apertura dramática y un tema segundo de carácter lírico) casi como una carencia de estas sonatas, lo que no es más que un evidente error de enfoque.

Varias observaciones genéricas preceden al desarrollo de su tipología, algunas de las cuales tienen relación directa con nuestro *modelo formal-funcional*: existencia de un solo tema dentro del Grupo *P* y del Grupo *S*, de dos temas diferenciados o de módulos más pequeños, posible repetición de cada uno de ellos, brevedad del espacio *K*, final de la I Parte con una cadencia “masculina”, comienzo de la II Parte con una “excursión” modulante (término tomado de Kirkpatrick) basada en materiales previos (o en nuevos temas en algún caso), recapitulación como mínimo del segundo grupo y del grupo conclusivo transportados a la tónica principal, y posibilidad de reprise del tema inicial en la tónica como señal de comienzo de la recapitulación en algunas sonatas.¹⁹

Para el Grupo *P* distingue cinco tipos de construcciones.²⁰ El primer tipo consiste en un tema único sin transición al segundo tema, de una duración entre 8 y 30 compases, que termina a menudo en una semicadencia y que incluye en su parte final la necesaria modulación hacia el segundo tema (*Sonatas n° 37, 48, 69, 70, 73...*).²¹ En el segundo tipo el tema principal es seguido por una transición, que en la mayoría de los casos empieza en la tónica y prepara la nueva tonalidad (*Sonatas n° 5, 62/4, 86...*). El tercer tipo supone la presencia de dos unidades temáticas sin una transición posterior, en la mitad de los cuales la segunda unidad temática se inicia en la tónica, y en las restantes en una nueva tonalidad, aunque la autora asume que esta segunda unidad es muy ambigua y es difícil determinar si se trata de un elemento temático o transicional (*Sonatas n° 4, 72, 75, 96/2...*). En el cuarto tipo hay un tema principal compuesto por dos unidades seguido de una transición (*Sonatas n° 22, 38, 55, 77, 113...*). En el quinto tipo el primer tema está construido por «segmentos» seguidos por una transición²² (*Sonatas n° 24, 65/2 y 66/2*).

En cuanto al Grupo *S*, la autora propone dos tipos. El primero de ellos consiste en un único tema bastante corto (entre 12 y 24 cc.) que se repite (con alguna posible alteración cadencial). Su contenido temático puede ser independiente del Grupo *P* (*Sonata n° 23, 62/4, 66/2, 81*), y a veces este tema puede estar construido en segmentos motivicos como los explicados para el Grupo *P* (*Sonatas n° 8, 51, 53, 91/4, 92/2*). En este punto afirma Dieckow que no existe construcción periódica en los segundos temas de Soler, algo que podré rebatir en la Sección 3.4, dedicado al Espacio *S* y al Grupo conclusivo. En otros casos –prosigue Dieckow– puede mostrar el tema secundario alguna relación melódica y/o rítmica con el Grupo *P* (*Sonatas n° 2, 4, 5, 10, 17, 82, 83, 88, 95/1*). En algunas sonatas es posible que la región tonal no sea la convencional

¹⁹ Esta afirmación contrasta con los datos que ofrecen sus análisis en el Apéndice B, donde el recuento de compases adjudicados a la “excursión” y a la Rec. muestra que en la mayoría de los casos la autora ubica el inicio de la Rec. a partir de la reprise del Grupo *S*, o como mucho incluyendo la *T*, pero ignorando casi siempre la posible reprise del Grupo *P* o de parte de él como señal para el comienzo de la Rec.

²⁰ En el Apéndice 2 se compara el análisis de Dieckow con mi propio análisis en las sonatas mencionadas como ejemplo en cada tipo, así como en aquellas sonatas en las que existan discrepancias significativas.

²¹ Este tipo coincide en ocasiones con el **FP 11** –en el cual se produce una fusión P_2 / T o $P_{1,2} / T$ – y en un caso con el **FP 12** –aquél que omite la cadencia tras el Grupo *P*–, todo lo cual explica la dificultad para aislar una *T* independiente.

²² El término original es *strains*, en plural, y su traducción no es una empresa fácil si se quiere captar el sentido que le da aquí la autora. Las acepciones con sentido musical son: “pasaje de [cierta] expresión musical, aire, melodía o tonada”, con un carácter cercano a la música popular o tradicional (“la melodía de Greensleeves”). Pero también hay acepciones que le otorgan otro sentido, como las físicas (“esfuerzo, tensión, presión, fuerza, corriente, oleada”, etc.), las verbales (“entonación”) y hasta las biológicas (“tipo de, suerte de, grupo de la misma especie, carácter heredado”, etc.). Vistos los ejemplos que pone (sólo hay tres sonatas con esta construcción), podríamos emplear la palabra *segmento* como la más cercana al sentido real. En todos los casos lo más importante es que el «segmento» empiece con dos o más motivos de un compás, aunque finalmente acaban comportándose como típicas frases de Grupo *P*, *T* o *K*.

(*Sonatas n° 6, 25, 30, 56, 73, 75*). El segundo tipo consiste en dos segmentos repetidos. Cada uno de ellos puede durar desde 2 hasta 19 cc., siendo 4 cc. lo más común. Agregados de compases que contienen repeticiones de uno, dos o cuatro compases están en la base de esta construcción. Es frecuente que estas dos unidades estén relacionadas rítmicamente, e incluso también melódicamente. Hay varios ejemplos donde cada segmento se presenta dos veces en la SK convencional y contienen las repeticiones internas habituales (*Sonatas n° 13, 51, 57, 92/2, 92/4, 93/4*), en algunos casos con transposición del segmento en lugar de repetición (*Sonata n° 1*). En un caso se produce un cambio de modo en la repetición del segundo segmento (*Sonata n° 28*).

Respecto al equilibrio general dentro de la I Parte entre la sección $P + T$ y la sección $S + K$, Dieckow afirma que en la mayoría de los casos se da un balance cercano a la igualdad, con pequeños desajustes de uno u otro lado. Las asimetrías se producen cuando una de las secciones supera en más de la cuarta parte la duración de la sección más breve (68/50, 47/31, 39/54, etc.), llegando en algunas ocasiones incluso casi a la duplicación de una respecto a la otra.

La II Parte es dividida por la autora en «excursión» y «recapitulación». La primera sección se constituye a partir de la derivación del material utilizado en la I Parte o mediante la presentación de material nuevo. También considera la posibilidad de utilizar una única idea –nueva o ya conocida– a través de la sección, o bien partir de dos o más ideas derivadas de cualquiera de los grupos temáticos de la Exp., combinadas o no con material nuevo. Aparte de mencionar las técnicas habituales de fragmentación, secuenciación, modulación armónica o progresión empleadas en esta sección, al apunte formal más claro se limita a dar cuenta de la reprise de material de la I Parte previo al Grupo S convenientemente transportado para conducir ahora a la HK.

Para la Rec. enumera Dieckow las variadas posibilidades que se observan en las sonatas de Soler: desde la reprise sólo del Grupo S (en la HK, por supuesto), pasando por la reexposición parcial o no de la T antes de alcanzar el Grupo S , hasta la posible reprise casi total del material temático de la I Parte empezando por el Grupo P o por su primer módulo o frase, suprimiendo en muchos casos la segunda mitad del grupo para dar paso a la T o –la mayoría de las veces– saltando directamente al Grupo S .

Hay, sin embargo, una contradicción entre estos posibles modelos de Rec. y los recuentos que ofrece en las páginas finales, pues en estos esquemas asigna a la sección de «recapitulación» sólo los compases donde se produce la reprise exacta del Grupo S , dejando para la «excursión» no sólo los pasajes de tipo desarrollo, sino incluso las posibles reprises de módulos de la T o del Grupo P . Precisamente por ello en mi Tabla de tipologías dejo clara la diferencia entre la Rec. que empieza con el Grupo S y la que empieza un poco antes, en la T o incluso en el Grupo P , tal y como explicaré en el Apartado 3.2.8 (*Proporciones*) y 3.2.9 (*Crux*).

Por último muestra Dieckow que las proporciones globales entre las dos partes de las sonatas de tipo binario permiten clasificarlas en tres grupos casi iguales en cuanto a número: aquellas que mantienen un equilibrio casi perfecto entre ambas (con diferencias de 1 a 3 cc.); aquellas donde la II Parte excede a la I Parte (en 4-36 cc.); y aquellas donde la I Parte excede a la II Parte (en 4-26 cc.).

También dedica Dieckow un espacio a los restantes tipos formales utilizados por Soler en sus sonatas. Para los minuetos propone tres posibles esquemas formales: binario simple ($(||:A:||:A':||)$), binario redondeado ($(||:A:||:B:||)$) y ternario ($(||:A:||:BA:||)$). En cuanto a los rondós, afirma esta autora que casi todos siguen el modelo de *rondeau* francés con dos o tres coplas, excepto el rondó numerado como *Sonata n° 128* (Marvin 36), una obra excepcional en todos los sentidos, como veremos. Por último, Dieckow estudia los *intentos* como movimientos polifónicos, dando cuenta de la habitual

alternancia de *ritornelli* (conteniendo una o más apariciones del tema) con los sucesivos episodios a modo de interludios, observando que el recorrido tonal no se limita a las regiones del primer nivel intermodal, sino que explora con frecuencia regiones tonales de los restantes niveles (II, III y IV; véase el Cap. 0).

La última consideración respecto a la forma en el trabajo de Dieckow se refiere a la existencia de parejas de sonatas, nuestras *sonatas agrupadas*, aunque aquí mezcla las sonatas con un número único y dos movimientos (*Sonata n° 60 y 79*) con las que tienen un número individual para cada presunto movimiento (*Sonatas agrupadas n° 52-116 y n° 132-119*).²³ En todo caso, más allá de citar las consideraciones en torno a este tema que realizan Newman y Marvin, deja el tema abierto y no resuelto (más o menos como sigue hoy día).

El Apéndice B cierra su tesis con un recuento del número total de compases de la sonata, número parcial de cada parte y, dentro de la II Parte, de la «excursión» y de la Rec., con una columna final que muestra la diferencia –negativa o positiva– a favor de una o de la otra parte. Naturalmente, he comparado los resultados de cada sonata con los de mis esquemas del Apéndice 2, comentando las discrepancias más llamativas allí donde las haya.²⁴

3.1.5. Graciela M. Marestaing

El siguiente estudio –cronológicamente hablando– es sorprendentemente el más débil en todos los aspectos (junto con el de Vera), a pesar de contar con las aportaciones anteriores. Marestaing empieza su tesis (titulada *Antonio Soler: A biographical inquiry and analysis of a keyboard Sonata*, 1976) con una introducción histórica bastante simplista y poco profunda, continuando con una biografía que es una mera fusión de los datos ya aportados por otros investigadores. El análisis se limita a la *Sonata n° 67 en Re M*, lo que evidentemente poco puede aportar en un repertorio de 140 sonatas conocidas. Realiza además un análisis muy simple de la sonata, basado en conceptos ya superados en su momento como Tema I y Tema II, y nombrando las regiones armónicas como tonalidades (*Re M*, *La M*, *Fa M*), sin relacionarlas con los dos principales centros tonales como funciones armónicas.²⁵ Por todo ello, no es necesario dedicar más espacio a este trabajo, cuya aportación musicológica es nula.

²³ Esto es algo comprensible teniendo en cuenta las ediciones disponibles alrededor de 1970. Así, la *Sonata n° 60* sólo se conocía en la edición de Marvin con un número para cada movimiento (23 y 24), y sólo en el *Catálogo* de Rubio de 1980 quedó clara su numeración como una única obra con dos movimientos. La *Sonata n° 79* ya estaba publicada por Rubio con un número único y dos movimientos. La *Sonata agrupada n° 132-119* tenía en Marvin de nuevo un número para cada una (25 y 26), aunque en Kastner aparecía como una pareja de sonatas. La *Sonata agrupada 52-116* presenta el problema de la diferencia de tonalidad (*mi m* para la *n° 52* y *Sol M* para la *n° 116*).

²⁴ Dieckow pudo analizar en su momento las *Sonatas n° 1-99* en la edición de Rubio. De las siguientes sonatas (*n° 100* en adelante) pudo estudiar aquellas publicadas por Marvin, Nin y Kastner pertenecientes también a los futuros Vol. VII (publicado en 1972) y VIII de Rubio (nunca publicado como tal): son las *n° 100* (Marvin 2), *117* (Marvin 8), *132* (Marvin 25), *119* (Marvin 26), *118* (Nin) y *116* (Kastner), además de las «futuras» *Sonatas n° 42* (Marvin 38), *54* (Marvin 29) y *60* (Marvin 23-24), según la numeración final del *Catálogo* de 1980.

²⁵ Así, lo que Marestaing considera en el I movimiento como motivo conclusivo del Tema 1 es en realidad el segundo tema del Grupo *P* (*P*₂); la recapitulación incompleta de *P*₁ implica una superación del tipo binario y un acercamiento al tipo de sonata plena vienesa, etc., entre otras apreciaciones que son ignoradas en el análisis, que queda por tanto limitado a una mera descripción de los tipos de material (escala, arpeggio, etc.) y al análisis armónico simple acorde por acorde. Véase mi análisis de esta obra en el Apéndice 2.

3.1.6. *Fernand T. Vera.*

No merece la pena detenerse tampoco mucho tiempo en la disertación doctoral de Fernand Toribio Vera, seguramente un guitarrista que escribe en 2008 un simple trabajo de investigación lleno de lagunas, lugares comunes y muy lejos de la categoría de una tesis doctoral, aunque en su universidad pueda ser suficiente para obtener el título de Doctor en Artes. Incluso el título es engañoso,²⁶ puesto que en realidad sólo analiza una sonata (la nº 85) y el *Fandango*, realizando después una transcripción de ambas obras para dúo de guitarras. Los infantilismos en el análisis de la sonata, las ausencias clamorosas de los trabajos de Heimes, de Rubio o de Sutcliffe (entre otros muchos) en pleno 2008, las citas que hace de la tesis de Marestaing, poniéndola al mismo nivel que la de Dieckow, la exigua bibliografía de menos de dos páginas o la manida biografía del comienzo desacreditan totalmente este trabajo, en el que más habría valido centrarse en los aspectos relativos a la transcripción, el campo que el autor parece conocer un poco mejor.

3.2. Criterios para el establecimiento de los tipos, subtipos y variantes

Esta sección está dedicada al estudio de los criterios utilizados en la Tabla de tipologías del Apéndice 2 para caracterizar cada una de las sonatas desde varios puntos de vista. El objetivo es establecer un marco normativo que permita después comprobar el grado de adscripción de las sonatas a las diferentes posibilidades que ofrece cada categoría, recurriendo para ello en muchos casos a los datos estadísticos que ofrece el Apéndice 3, así como a ejemplos musicales tomados de las propias sonatas. Todo ello va a proporcionar una extensa y detallada taxonomía de la amplia variedad de tipos de sonata empleados por Soler, contribuyendo así a superar las visiones simplistas y reduccionistas que todavía hoy se encuentran en la mayoría de los textos que tratan sobre la música instrumental de este compositor.

3.2.1. *Tipos de sonata*

En el Cap. 2 he expuesto y comentado detalladamente los fundamentos teóricos referentes a la teoría de la sonata necesarios para poder abordar en este punto el estudio de los tipos formales empleados por Soler en sus sonatas. Es el momento de observar cómo el estudio del repertorio completo de sonatas creadas por un solo autor —en este caso Antonio Soler— puede contribuir a corroborar, matizar o ampliar en muchos casos las propuestas de dicha teoría. De lo que no cabe duda es de que este repertorio ha sido casi totalmente ignorado por la mayoría de los teóricos que han sentado las bases de la teoría de la sonata,²⁷ tanto en lo que concierne a la sonata binaria en sus diversas modalidades como a los modelos más cercanos a la forma de sonata, como ya expliqué en el Cap. 2, ya que sus propuestas metodológicas se han basado casi en exclusiva en la observación del repertorio italiano (Galuppi, Rutini, etc.), de C.P.E. Bach, J.C. Bach y por supuesto D. Scarlatti en lo que concierne al primer tipo, y de los tres grandes clásicos vieneses para el segundo. Es hora de ver cómo el conocimiento ahora ya por fin *completo* del amplio corpus de 140 sonatas de nuestro compositor puede aportar nueva luz sobre el género de la sonata.

²⁶ Selected Harpsichord Sonatas by Antonio Soler: Analysis and Transcription for Classical Guitar Duo.

²⁷ La gran excepción es, naturalmente, W.S. Newman.

El estudio de cada uno de los tipos de sonata tiene dos fases. Por una parte hay que abordar la consideración tipológica en sí misma, es decir, observar cuántas sonatas o movimientos de sonata se adaptan a cada uno de ellos y qué modalidades internas de los mismos emplean. Por otro lado, es muy revelador poner en relación la categoría del tipo de sonata con otras categorías, como por ejemplo los modelos formal-funcionales, las derivaciones o las variantes y modificaciones, con el fin de obtener una panorámica más amplia y precisa de la interacción entre categorías. Los aspectos relativos a la construcción interna de las secciones $P + T$, $S + K$, el Des. y la Rec., así como otras cuestiones respecto a particularidades tonales, temáticas, funcionales y formales se estudiarán en las Secciones 3.3 a 3.7.

3.2.1.1. Tipo *sonata binaria*

El tipo *sonata binaria* (**SB**) se corresponde con el **Tipo 2** de Hepokoski & Darcy, con la «forma de sonata binaria» de Wolf, con *recapitulación parcial* (retorno sólo de S y K , en ocasiones desde el final de la T o incluso desde un módulo posterior a P_1 o $P_{1.1}$). Es posible crear varios modelos de *sonata binaria* –partiendo de lo que se podría denominar modelo básico (**SB/A**)– observando determinadas alteraciones respecto a dicho modelo que se pueden encontrar durante la Exp. en relación con la subdivisión temática, la presencia de variantes y/o de fusiones (**SB/B**); durante el Des. según el material empleado (**SB/C**); y durante la Rec. a partir de la presencia de modificaciones o del punto de comienzo del material reexpuesto (**SB/D**). La complejidad de la mayoría de las sonatas de Soler, que combinan submodelos de diferentes grupos, hace necesario sin embargo además considerar la combinación de modelos como un grupo en sí mismo, sin duda el más frecuente en su repertorio de sonatas.

Modelo SB/A. La modalidad más sencilla y básica de *sonata binaria* es aquella que muestra en la Exp. poca subdivisión temática, sin empleo de variantes ni de fusiones; un Des. derivado esencialmente tanto de P como de T (siguiendo o no el orden original y elaborando o citando todos o sólo algunos de sus componentes); y una Rec. que reexpone sólo la sección $S + K$, transportada a la HK y sin modificaciones de ningún tipo. Sólo 6 de 110 sonatas o movimientos de sonata que siguen el tipo *sonata binaria* se adaptan a este modelo básico. Son las siguientes:

Sonatas nº 2, 49, 111, 134/2, 135/1, 138

Modelo SB/B. Este modelo se refiere a las alteraciones que se encuentran en la Exp., que oscilan entre una mayor complejidad en la subdivisión temática de lo que es habitual, el empleo de variantes o de fusiones, y la combinación de dos o tres de las citadas alteraciones.

- **Submodelo SB/B₁.** No es fácil determinar cuál es el umbral a partir del cual se considera que estamos ante una mayor complejidad temática. Además, cualquier propuesta debería ser tomada con cierta flexibilidad, puesto que es la observación directa de la obra en particular la que debe inclinar la balanza de un lado o de otro. Partiendo de un modelo básico (**SB/A**) cuya subdivisión temática muestre uno o dos módulos o frases por grupo temático, se puede considerar una mayor complejidad temática (**SB/B₁**), en general, siempre que existan como mínimo dos

componentes (módulos o frases) en todos los grupos temáticos [2 2 2 2]; o bien tres o más en el Grupo *P* y/o el Grupo *S*, aunque *T* y *K* sean unitarios [3 1 3 1]; o bien tres en dos grupos temáticos cualesquiera, dos en otro y uno en el restante [3 3 2 1, 2 3 3 1, 3 2 3 1]; o bien dos en dos grupos temáticos, tres en uno y uno en el restante [3 2 2 1, 2 3 2 1, 2 2 3 1]. No obstante, estas consideraciones hay que confrontarlas con el posible parecido entre módulos o incluso frases que se produce en algunos casos como consecuencia de una construcción temática más «barroca» (un solo *Affekt*), o la división de una frase en antecedente y consecuente, que no habría que analizar como dos módulos diferenciados sino más bien como una unidad. En las secciones 3.3 y 3.4 tendremos ocasión de estudiar con más detalle las posibles subdivisiones de ambas secciones. Las sonatas que muestran una mayor complejidad temática como única alteración del modelo básico son:

Sonatas n° 12, 18, 76, 126/2

- **Submodelo SB/B₂.** El empleo de variantes en la Exp. es una alteración mucho más evidente, ya que se trata en la mayoría de los casos de ubicaciones tonales que, rompiendo con el esquema tonal básico, se producen en cualquier módulo, frase o grupo temático completo en la I Parte. Las desviaciones tonales en el Grupo *P* son poco frecuentes, y en su mayor parte se trata de cambios de modo en un solo módulo o del empleo de una HK_S que en ocasiones conduce al **FP 10** (esto último también produce las escasas variantes existentes de la *T*). Sin duda las variantes más frecuentes se observan en el Grupo *S* o en alguno de sus módulos o frases, ya sea por cambio de modo o por ubicación en una SK_S, desviación que puede alcanzar a la *K* en procesos especialmente extensos. Estudiaremos más detenidamente estas variantes en el Apartado 3.2.5. Como el empleo de variantes está casi siempre asociado con otras alteraciones pertenecientes a otros grupos, sólo hay una sonata cuya única alteración es el empleo de variantes:

Sonata n° 15

- **Submodelo SB/B₃.** También fácil de detectar es la presencia de fusiones, ya sea entre el módulo final del Grupo *P* y el comienzo de la *T*, entre el final de la *T* y el inicio del Grupo *S* o entre su final y la *K*. Todos ellos conducen a modelos formal-funcionales específicos, y serán analizadas con detalle en el Apartado 3.2.4. De nuevo, sólo dos sonatas presentan como alteración exclusiva el uso de fusiones, asociado la mayoría de las veces a otras alteraciones en otros grupos:

Sonatas n° 69, 106

- **Combinación de Submodelos SB/B.** Se trata de la posible combinación de dos o tres de los submodelos SB/B₁ - SB/B₃, una opción que es también muy escasa, puesto que incluso cuando se producen dos alteraciones simultáneas incluidas en este mismo grupo, suelen hacerlo en conjunción con alteraciones de otros grupos. Por ello sólo hay dos sonatas en esta situación:

Sonata n° 25: SB/B₁₊₂; Sonata n° 118: SB/B₁₊₃

Modelo SB/C. Este modelo toma nota de aquellos desarrollos que se desvían del marco normativo habitual en la *Sonata binaria*, basado en la reprise o la elaboración Grupo P y de la T , siguiendo o no el orden original y elaborando o citando todos o sólo algunos de sus componentes (véase la sección 3.5). Hay cuatro posibles submodelos:

- **Submodelo SB/C₁.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o de todos los componentes únicamente del Grupo P o bien sólo de T .²⁸ Hay cinco sonatas que emplean esta alteración en exclusiva:

Sonatas n° 50, 84, 86, 113, 131

- **Submodelo SB/C₂.** El Des. introduce un nuevo material temático N en conjunción probable pero no obligatoria con la elaboración o la reprise total o parcial de segmentos del espacio $P + T$, presentados todos ellos en cualquier posible ordenación.²⁹ Tres sonatas se concentran en exclusiva en esta alteración:

Sonatas n° 77, 127, 154

- **Submodelo SB/C₃.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o todos los componentes de P y/o de T en combinación la elaboración o la reprise de algunos o todos los componentes del Grupo S (y eventualmente de K), todo ello presentado en cualquier ordenación.³⁰ Cinco sonatas muestran esta alteración:

Sonatas n° 9, 51, 52, 85, 117

- **Submodelo SB/C₄.** El Des. introduce un nuevo material temático N , a lo que se puede añadir en cualquier orden la elaboración o la reprise total o parcial del espacio $P + T$ y de módulos de S . Sólo una sonata emplea exclusivamente esta compleja alteración:

Sonata n° 114

Modelo SB/D. Las alteraciones recogidas por el modelo **SB/D** se refieren al espacio de la Rec. Aquí pueden observarse modificaciones diversas del material procedente de la Exp., así como recapitulaciones que incluyen algún o algunos módulos de la T , o incluso del Grupo P , aunque sin llegar a la reprise desde P_I o $P_{I,I}$, puesto que en este caso el tipo sería *forma sonata* (véase la sección 3.6). Según lo dicho se establecen los siguientes submodelos:

- **Submodelo SB/D₁.** El material incluido en la Rec. emplea cualquiera de las posibles modificaciones definidas en el Apartado 3.2.6 y en el Apéndice 2, ya sea en los materiales que se reexponen normativamente ($S + K$) como en los precedentes (T o incluso algún módulo de P). Sólo hay dos sonatas en este caso:

Sonata n° 82, 100

²⁸ El esquema sería: $[\rightarrow] P * [\rightarrow] T$. Es decir, o bien se presenta la reprise o la elaboración parcial o total del Grupo P , o bien la misma situación a partir de la T , pero de forma excluyente, es decir, sólo una de las opciones.

²⁹ El esquema es: $N * N + [\rightarrow] P * N + [\rightarrow] T * N + [\rightarrow] P + [\rightarrow] T$, en cualquier orden.

³⁰ El esquema es: $[\rightarrow] P + [\rightarrow] S * [\rightarrow] T + [\rightarrow] S * [\rightarrow] P + [\rightarrow] T + [\rightarrow] S$, siempre en cualquier orden.

- **Submodelo SB/D₂.** La Rec. empieza con una reprise completa o parcial de algún o de algunos de los módulos de la *T*. Seis sonatas o movimientos de sonata utilizan esta alteración en exclusiva:

Sonatas n° 3, 23, 42, 79/2, 89

- **Submodelo SB/D₃.** La Rec. empieza con una reprise completa o parcial de algún o de algunos de los módulos de *P* seguidos o no por algún o algunos de los módulos de la *T*. No se encuentra en las sonatas de Soler ningún caso en el que se presente esta alteración en exclusiva, pero no cabe duda de que deben existir algunas sonatas que muestren esta alteración en el repertorio dieciochesco europeo. En Soler esta alteración se presenta siempre en combinación con alteraciones de otros grupos, como veremos.
- **Combinación de Submodelos SB/D.** Combinación de dos o tres de los submodelos SB/D₁ - SB/D₃. Sólo una sonata se adapta a este submodelo, que no implica la mezcla con otros grupos:

Sonata n° 135/2: SB/D₁₊₂

Combinaciones de Modelos. No es necesario recurrir a la estadística para observar que la mayor parte de las sonatas o movimientos de sonatas del repertorio soleriano utiliza la combinación de modelos, que consiste en el empleo de alteraciones procedentes de dos o tres grupos diferentes. De los 110 casos que se ajustan al tipo *sonata binaria*, 72 responden a la combinación de dos o tres submodelos procedentes de diferentes grupos, lo que supone casi exactamente las dos terceras partes. En el caso más sencillo se observan dos únicas alteraciones procedentes de grupos diferentes, como sucede en la *Sonata n° 1: SB/B₂ + SB/D₁* (27 casos). Todavía con dos grupos como origen de las alteraciones, se pueden encontrar dos procedentes de un grupo y una del otro, como en la *Sonata n° 16: SB/B₁₊₂ + SB/C₃* (16 casos) o dos alteraciones procedentes de cada grupo, cuyo único caso es la *Sonata n° 4: SB/B₂₊₃ + SB/D₁₊₃*. La combinación más compleja es aquella que presenta alteraciones procedentes de los tres grupos, y de nuevo aquí se pueden encontrar una alteración por grupo, como en la *Sonata n° 11: SB/B₂ + SB/C₃ + SB/D₁* (13 casos); dos alteraciones procedentes de un grupo y una de los demás, como en la *Sonata n° 27: SB/B₁₊₂ + SB/C₂ + SB/D₁* (13 casos); tres alteraciones de un grupo y una de los demás, sólo presente en la *Sonata n° 73: SB/B₁₊₂₊₃ + SB/C₁ + SB/D₂*; o dos alteraciones de dos grupos y una del restante, sólo visible en la *Sonata n° 65/1: SB/B₁₊₂ + SB/C₃ + SB/D₁₊₂*. La ausencia de la combinación de dos alteraciones por grupo es debida a que los submodelos del grupo SB/C son mutuamente excluyentes, por lo que sólo se puede encontrar uno por grupo.

Naturalmente, también es muy interesante observar si hay algún tipo de combinación de submodelos privilegiada sobre las demás, porque dicha observación se puede convertir en un rasgo particular del estilo particular de cualquier autor, y la clasificación que acabo de presentar puede contribuir a hacer mucho más objetiva la definición de muchos de estos rasgos del estilo que hasta ahora quedaban en vagas descripciones literarias. Por ejemplo, es evidente que la combinación **SB/B₂ + SB/D₁** se da con cierta frecuencia (en su forma original o incluida en una combinación de tres grupos), lo que implica que, en bastantes casos, cuando Soler emplea *variantes* en la I Parte también utiliza *modificaciones* en la II Parte. La combinación **SB/B₁ + SB/D₂**

implica, por su parte, que la complejidad temática en la I Parte va unida a la Rec. desde algún módulo de la *T*. En el caso de las combinaciones de tres grupos, se observa que en prácticamente todos los casos está implicada la complejidad temática [SB/B₁], las variantes [SB/B₂] o ambas alteraciones [SB/B₁₊₂], unidas a Rec. con modificaciones [SB/D₁], que empiezan desde algún módulo de *T* [SB/D₂] o ambas cosas [SB/D₁₊₂], mientras que las alteraciones en el Des. no parecen seguir ningún patrón, siendo tan frecuente omitir alguno de los grupos temáticos de la sección *P + T* [SB/C₁], emplear algún material nuevo junto con componentes de *P + T* [SB/C₂] o utilizar el Grupo *S* junto con *P + T* [SB/C₃].

El listado completo de sonatas que emplean la combinación de modelos se presenta a continuación, con mención expresa de los submodelos empleados para construir la combinación en cada una de ellas.

<i>Sonata n° 1: SB/B₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 4: SB/B₂₊₃ + SB/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 5: SB/B₁ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 6: SB/B₂ + SB/D₃</i>
<i>Sonata n° 10: SB/B₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 11: SB/B₂ + SB/C₃ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 16: SB/B₁₊₂ + SB/C₃</i>	<i>Sonata n° 17: SB/B₂₊₃ + SB/C₃</i>
<i>Sonata n° 19: SB/B₁ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 20: SB/B₁ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 21: SB/B₁ + SB/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 22: SB/B₁ + SB/C₂ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 24: SB/B₁₊₃ + SB/C₁</i>	<i>Sonata n° 26: SB/B₁₊₂ + SB/C₃</i>
<i>Sonata n° 27: SB/B₁₊₂ + SB/C₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 28: SB/B₂ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 31: SB/B₂₊₃ + SB/C₁ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 34: SB/B₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 35: SB/C₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 36: SB/B₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 38: SB/B₁₊₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 39: SB/B₁ + SB/C₃ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 41: SB/B₂ + SB/C₂ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 43: SB/C₃ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 44: SB/B₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 45: SB/B₁₊₂ + SB/C₁</i>
<i>Sonata n° 46: SB/C₃ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 47: SB/B₂ + SB/C₁</i>
<i>Sonata n° 53: SB/B₁ + SB/C₃ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 57: SB/B₁ + SB/C₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 60/1: SB/B₁ + SB/C₃</i>	<i>Sonata n° 60/2: SB/B₁₊₃ + SB/C₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 61/4: SB/B₁ + SB/C₃ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 64/1: SB/B₁ + SB/C₃ + SB/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 65/1: SB/B₁₊₂ + SB/C₃ + SB/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 65/2: SB/B₁ + SB/C₂ + SB/D₁₊₂</i>
<i>Sonata n° 67/1: SB/B₁ + SB/C₂ + SB/D₁₊₃</i>	<i>Sonata n° 70: SB/B₁ + SB/D₁₊₂</i>
<i>Sonata n° 71: SB/B₁₊₂ + SB/C₃</i>	<i>Sonata n° 72: SB/B₁₊₂ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 73: SB/B₁₊₂₊₃ + SB/C₁ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 74: SB/B₁₊₂ + SB/C₁</i>
<i>Sonata n° 75: SB/B₂ + SB/C₂</i>	<i>Sonata n° 78: SB/B₁₊₂ + SB/C₂ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 79/1: SB/B₁₊₂ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 80: SB/C₃ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 83: SB/B₁₊₂ + SB/C₃ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 87: SB/C₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 90: SB/B₂ + SB/C₃ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 92/4: SB/B₁ + SB/C₃ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 95/4: SB/B₁ + SB/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 96/4: SB/B₁ + SB/C₂ + SB/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 101: SB/B₁₊₃ + SB/C₂</i>	<i>Sonata n° 102: SB/B₂₊₃ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 103: SB/C₂ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 104: SB/B₂ + SB/C₄ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 105: SB/B₂ + SB/C₁ + SB/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 107: SB/B₁₊₂ + SB/C₂ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 108: SB/C₂ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 110: SB/B₁₊₂ + SB/C₁ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 112: SB/B₁ + SB/C₁ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 115: SB/B₃ + SB/C₂</i>
<i>Sonata n° 116: SB/B₁ + SB/C₁ + SB/D₁</i>	<i>Sonata n° 119: SB/B₁ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 120: SB/B₃ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 121: SB/B₃ + SB/C₂ + SB/D₁₊₂</i>
<i>Sonata n° 124: SB/C₂ + SB/D₂</i>	<i>Sonata n° 126/1: SB/B₁ + SB/C₂ + SB/D₂</i>
<i>Sonata n° 130: SB/B₃ + SB/C₁</i>	<i>Sonata n° 132: SB/B₁₊₂ + SB/C₃</i>
<i>Sonata n° 134/1: SB/B₂ + SB/C₁</i>	<i>Sonata n° 155: SB/C₁ + SB/D₁</i>
<i>Sonata n° 156: SB/C₂ + SB/D₂</i>	

Por su parte, el Apéndice 3 nos va a revelar algunos datos objetivos que permiten establecer otros rasgos esenciales del estilo en las sonatas de Soler. Respecto al tipo *sonata binaria*, las estadísticas de la **Tabla 1.2** muestran que un 67,07 % de sonatas o de movimientos de sonata se ajustan a este tipo, que por lo tanto es el más privilegiado entre los utilizados por Soler, ya que implica más de las dos terceras partes del total. Según muestra la **Tabla 1.3**, de las 110 ocasiones en las que se emplea este tipo, 32 corresponden a sonatas individuales,³¹ mientras que 59 casos pertenecen a sonatas agrupadas y sólo 19 aparecen en sonatas multimovimiento. Con ello se observa que más de la mitad de las obras que se ajustan a este tipo se encuentran en sonatas agrupadas, más de la cuarta parte están en sonatas individuales y poco más de la sexta parte en sonatas multimovimiento. Pero la observación de las columnas complementa estas apreciaciones con otros datos no menos importantes, como es el hecho de que casi todas las sonatas individuales (32 de 34) se ajustan al tipo de *sonata binaria*, lo mismo que sucede con casi cuatro quintas partes de las sonatas agrupadas, mientras que ese porcentaje desciende a poco más de la tercera parte en las sonatas multimovimiento, agrupación que se inclina mucho más por el tipo *forma sonata*.

Otra interesante correlación se establece entre los tipos de sonata y los modelos formal-funcionales que muestra la **Tabla 1.4**, cuya finalidad es estudiar la distribución de modelos empleados por cada tipo de sonata, con el fin de observar si cada tipo formal emplea los modelos formal-funcionales proporcionalmente a su frecuencia de aparición (**Tabla 1.2**) o, por el contrario, se da algún sesgo en un sentido o en otro. En el caso del tipo *sonata binaria* (que supone más de las dos terceras partes del total de tipos de sonata, como hemos visto), los modelos empleados deberían suponer una proporción parecida sobre el total de casos de cada modelo. Esto es así, más o menos, en los **FP 2**, **FP 6**, **FP 9**, **FP 11** y **FP 12**. Sin embargo, los modelos **FP 1**, **FP 4** y **FP 10** suponen las tres cuartas partes del total en su empleo en el tipo de *sonata binaria*, resultando así privilegiados respecto a los demás modelos. Por el contrario, los **FP 5** y **FP 8** representan aquí la mitad de los casos, y el **FP 3** poco más de la tercera parte. De todo ello se deduce que el tipo *sonata binaria* favorece los modelos **FP 1**, **FP 4** y **FP 10**, mientras que usa por debajo de su proporción los **FP 5** y **FP 8**, un sesgo negativo especialmente evidente en el **FP 3** (en el tipo *sonata binaria* –que supone las dos terceras partes de los tipos totales– se encuentran sólo poco más de la tercera parte de los casos de **FP 3**).

La **Tabla 1.5** muestra una correlación bastante más equilibrada, en general. Se trata de la relación entre los tipos de sonata y la ausencia o presencia (desglosada) de derivaciones. En el caso del tipo *sonata binaria* se observa que el porcentaje de casos de ausencia de derivación (61,29 %) es menor que el porcentaje total de sonatas binarias (67,07 %), mientras que el porcentaje de casos con derivación según los tres modelos (70,58 %) está por encima de dicho porcentaje. La consecuencia es que las sonatas o movimientos de sonata que se ajustan al tipo *sonata binaria* tienden más a la derivación entre materiales temáticos (72 casos), al tiempo que son muchos menos los ejemplos en los que se evita la derivación (38 casos), de lo que indica en ambos casos su frecuencia de aparición, todo lo cual muestra una cierta inclinación de este tipo hacia la uniformidad temática en detrimento, por tanto, de la diferenciación temática.

La **Tabla 1.6**, por último, muestra la correlación que se establece entre los tipos formales y el empleo de *variantes* y/o *modificaciones*. En este punto nos interesamos por el comportamiento del tipo *sonata binaria* a este respecto, para lo cual hay que fijarse en la columna correspondiente a este tipo y observar en qué medida se ajusta el

³¹ Es decir, aquellas sonatas con número propio que no están –o parecen estar– agrupadas con otra sonata formando una posible pareja, y tampoco pertenecen a una sonata multimovimiento.

número de casos observados de las diversas modalidades de V/M³² al porcentaje total de estas modalidades, leyendo tanto el dato absoluto (primera fila de cada grupo) como el porcentaje que este dato supone sobre el total de obras que se ajustan al tipo *sonata binaria* (segunda fila de cada grupo). Por ejemplo, de los 66 casos de ausencia de V/M, 57 se encuentran en el tipo *sonata binaria*, lo que supone un 51,81 % sobre el total de obras que encajan en este tipo, mientras que la ausencia de V/M supone un 40,24 % del total de V/M. Esto indica que el tipo *sonata binaria* se inclina bastante por encima de la media a la ausencia de V/M, y lo mismo ocurre con el empleo sólo de *variantes*, y ligeramente en el caso del empleo de V + M. Sin embargo, para compensar, el tipo *sonata binaria* en mucho menos dado al empleo sólo de *modificaciones* de lo que corresponde a la media general (15,45 %, cuando el porcentaje sobre el total de V/M es del 32,92 %). Esto supone que el empleo de V/M suma 53 casos en el tipo *sonata binaria*, es decir, un 48,18 %, mientras que estos casos suponen el 59,75 % del total de V + M, lo que muestra que el tipo *sonata binaria* se sitúa por debajo de la media en el uso de V/M.

3.2.1.2. Tipo *sonata mixta*

El tipo *sonata mixta* es el esquema que haría falta entre el **Tipo 2** y el **Tipo 3**, como reconocen implícitamente Hepokoski & Darcy, Wingfield o Wolf. Las dos grandes diferencias con **SB** son la presencia de una recapitulación invertida (*P* o módulos de *P* después de *T* o de *S*) y/o la mayor duración de la II Parte respecto a la I Parte. El incremento medido en compases debería ser igual o superior a la quinta o la cuarta parte para que sea lo suficientemente significativo (incremento $\geq 20 - 25$ %).³³ Al igual que sucede con el tipo *sonata binaria*, es posible crear varios modelos de *sonata mixta* –partiendo de lo que se podría denominar modelo básico (**SM/A**)– observando las mismas alteraciones respecto a dicho modelo que se pueden encontrar durante la Exp. en relación con la subdivisión temática, la presencia de variantes y/o de fusiones (**SM/B**); durante el Des. según el material empleado (**SM/C**); y durante la Rec. a partir de la presencia de modificaciones, y en este caso observando además la posible reprise de *P* (o módulos de *P*) después de *T* o de *S*, así como la probable expansión de la II Parte en general (**SM/D**). Tal y como sucedió en el tipo *sonata binaria*, también aquí es necesario considerar la combinación de modelos como un grupo autónomo.

³² Véase el Apéndice 3 para más información sobre las abreviaturas empleadas y las modalidades de V/M allí descritas.

³³ Por supuesto, el umbral a partir del cual las dos partes de una sonata se perciben como asimétricas en lo que se refiere a su duración no puede ser una cantidad precisa. De la comprobación de esta expansión de la duración en la II Parte en muchas sonatas de autores diversos se deduce que este incremento –para ser percibido como tal– debe ser como mínimo en torno a la quinta o cuarta parte de la duración de la I Parte (es decir, un 20 - 25 % mayor). Un dato objetivo permite avalar esta hipótesis, y es el incremento de la duración de la II Parte de aquellas obras que se ajustan al tipo *forma sonata* más sencillo en el repertorio de Haydn y Mozart, es decir, aquellas con un Des. muy breve o con una Rec. abreviada, pero que a la vez muestran una clara seccionalización ternaria de una estructura binaria por el retorno simultáneo del tema inicial en la HK en medio de la II Parte. Puesto que las sonatas de estos dos compositores figuran como las más normativas en la mayoría de los textos teóricos, las proporciones establecidas por ellos en estos casos pueden ser una pista muy válida para calcular nuestro umbral, que efectivamente oscila, como mínimo, entre la quinta y la cuarta parte de la duración de la I Parte, aunque en la mayoría de sus sonatas dicho umbral es superado con creces hasta alcanzar normalmente en torno al 50 % de incremento respecto a la I Parte. Será Beethoven quien alcance a veces una expansión cercana a veces al 100 % en la II Parte merced a Des. que duran casi tanto como la I Parte.

Modelo SM/A. El modelo básico en el tipo *sonata mixta* presenta alguna modificación respecto al estudiado para la *sonata binaria*. En este caso incluye también una Exp. que muestra poca subdivisión temática, sin empleo de variantes ni de fusiones; un Des. derivado esencialmente tanto de *P* como de *T* (siguiendo o no el orden original y elaborando o citando todos o sólo algunos de sus componentes); y una Rec. que, además de la reexposición de la sección *S + K*, transportada a la HK y sin modificaciones de ningún tipo, tiene que cumplir una o las dos condiciones siguientes: la primera es incluir –a modo de «reprise invertida»– *P* o algún módulo de *P* dentro o después del espacio *S + K*, pero no antes, o bien la reprise de *P* después de *T* en una Rec. que empieza con algún componente de la *T*,³⁴ la segunda condición es mostrar un incremento de la duración de la II Parte superior al 20 - 25 % respecto a la I Parte.³⁵ Sólo una sonata se acoge al modelo básico, en este caso debido a la expansión de la II Parte causada por un extenso Des. que dura tanto como la I Parte:

Sonata n° 29

Modelo SM/B. Este modelo se refiere también aquí a las posibles alteraciones que se encuentran en la Exp., es decir, la mayor complejidad temática, el empleo de variantes o de fusiones, o la combinación de dos o tres de las citadas alteraciones, por lo que no es necesario más que recordar el enunciado de cada uno de los submodelos, teniendo en cuenta que además estos submodelos no se encuentran en las sonatas de Soler de forma aislada, sino siempre en combinación con alteraciones de otros grupos.

- **Submodelo SM/B₁.** Mayor complejidad temática.
- **Submodelo SM/B₂.** Empleo de variantes en la Exp.
- **Submodelo SM/B₃.** Presencia de fusiones.
- **Combinación de Submodelos SM/B.** Combinación de dos o tres de los submodelos SM/B₁ - SM/B₃.

Modelo SM/C. El origen y tratamiento del material empleado en el Des. conduce al establecimiento también en este caso de los cuatro submodelos ya conocidos. En el tipo *sonata mixta* se puede dar la circunstancia de un Des. basado normativamente en *P + T* y una Rec. que también incluya algún módulo del Grupo *P*, como ya he explicado, pero esto no altera los submodelos de este grupo, sino que será un rasgo a tener en cuenta dentro del siguiente grupo. Hay cuatro posibles submodelos, que ahora sólo hay que recordar brevemente:

- **Submodelo SM/C₁.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o de todos los componentes únicamente del Grupo *P* o bien sólo de *T*.
- **Submodelo SM/C₂.** El Des. introduce un nuevo material temático *N* en conjunción probable pero no obligatoria con la elaboración o la reprise total o

³⁴ Es decir: *S [P] K* o bien *S K [P]*, dicho a grandes rasgos; por supuesto, se pueden dar casos como *S₁ [P] S₂ K*, o *S_{1.1} [P] S_{1.2} K*, etc. En el segundo caso se trata de *T [P] S K*.

³⁵ Normalmente este incremento es debido a la expansión del Des. por encima de las proporciones habituales.

parcial de segmentos del espacio $P + T$, presentados todos ellos en cualquier posible ordenación. Sólo una sonata emplea exclusivamente esta alteración:

Sonata n° 54

- **Submodelo SM/C₃.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o todos los componentes de P y/o de T en combinación la elaboración o la reprise de algunos o todos los componentes del Grupo S (y eventualmente de K), todo ello presentado en cualquier ordenación. Dos sonatas se encuentran en este caso:

Sonatas n° 8, 13

- **Submodelo SM/C₄.** El Des. introduce un nuevo material temático N , a lo que se puede añadir en cualquier orden la elaboración o la reprise total o parcial del espacio $P + T$ y de módulos de S .

Modelo SM/D. Las alteraciones recogidas por el modelo **SM/D** se refieren –en el tipo *sonata mixta*– también al espacio de la Rec., puesto que la posible expansión de la II Parte es un rasgo básico del modelo básico SM/A. Como también la reprise de P o de algún módulo de P insertada en el espacio $S + K$ o tras una reprise de T es un posible rasgo básico, se consideran alteraciones el empleo de modificaciones diversas del material procedente de la Exp., así como las Rec. que incluyen algún o algunos módulos de la T no seguidos inmediatamente por P , o bien las Rec. que empiezan por algún módulo de P (que no sea $P_{1,1}$ o P_1). Según esto se establecen los siguientes submodelos:

- **Submodelo SM/D₁.** El material incluido en la Rec. emplea cualquiera de las posibles modificaciones ya definidas anteriormente, ya sea en los materiales del espacio $S + K$ como en la posible reprise de P o de alguno de sus componentes.
- **Submodelo SM/D₂.** La Rec. empieza con una reprise completa o parcial de algún o de algunos de los componentes de la T , a los que sigue inmediatamente la sección $S + K$ (incluyendo una posible reprise insertada de P).³⁶ Este caso, por ello, excluye la reprise de T seguida de P (que se incluye en el modelo básico), pero sí es compatible además con la expansión duracional de la II Parte.
- **Submodelo SM/D₃.** La Rec. empieza con una reprise completa o parcial de algún o de algunos de los módulos de P seguidos o no por algún o algunos de los módulos de la T .³⁷ En un primer caso pueden volver dos o más módulos del Grupo P en orden inverso, un submodelo de la *sonata mixta* que no encaja por ello en la *forma de sonata* (v. *Sonatas n° 63/2 y 66/2* en el bloque de combinaciones). En el segundo caso vuelven uno o dos módulos ordenados del Grupo P (p. ej. $P_{1,2}$ o $P_{2,1}$ y $P_{2,2}$), y entonces es condición necesaria que exista una expansión suficiente de la duración como para acogerse al tipo *sonata mixta*, puesto que la otra condición (reprise invertida de P) no se cumple (v. *Sonata n° 67/2* en el mismo bloque).
- **Combinación de Submodelos SM/D.** Combinación de dos de los submodelos SM/D₁ - SM/D₃. En este caso, a diferencia de las combinaciones del modelo

³⁶ Es decir, $T S [P] K$, o bien $T S K [P]$, por ejemplo.

³⁷ Evitando en todo caso la reprise del primer módulo del Grupo P (P_1 o $P_{1,1}$) en la HK, que implicaría más bien el tipo *forma de sonata*.

SB/D, sólo existen dos posibles combinaciones: SM/D₁₊₂ o SM/D₁₊₃, puesto que los submodelos SM/D₂ y SM/D₃ son incompatibles entre sí. Por ejemplo:

Sonata n° 48: SM/D₁₊₂

Combinaciones de Modelos. Tampoco aquí es necesaria mucha observación para percatarse de que la mayoría de las obras del tipo *sonata mixta* prefiere la combinación de alteraciones procedentes de dos o tres grupos diferentes. De los 18 casos que encajan en este tipo, 13 responden a la combinación de modelos, es decir, en torno a las dos terceras partes, una proporción semejante a la observada en el tipo *sonata binaria*. El caso más sencillo muestra dos únicas alteraciones procedentes de grupos diferentes, como sucede en la *Sonata n° 37: SM/C₁ + SM/D₁* (6 casos). También con dos grupos como origen, se pueden encontrar dos alteraciones procedentes de un grupo y una del otro, con la *Sonata n° 66/2: SM/B₁ + SM/D₁₊₃* como único ejemplo. La combinación más compleja es aquella que presenta alteraciones procedentes de los tres grupos, y de nuevo aquí se pueden encontrar una alteración por grupo, como en la *Sonata n° 14: SM/B₃ + SM/C₃ + SM/D₁* (3 casos); dos alteraciones procedentes de un grupo y una de cada uno de los dos restantes, como en la *Sonata n° 55: SM/B₁₊₂ + SM/C₂ + SM/D₂* (2 casos); y finalmente dos alteraciones de dos grupos y una del restante, como en la *Sonata n° 81: SM/B₂₊₃ + SM/C₃ + SM/D₁₊₂*. La ausencia de la combinación de dos alteraciones por grupo es debida, también aquí, a que los submodelos del grupo SM/C son mutuamente excluyentes, por lo que sólo se puede encontrar uno por grupo.

Un grupo tan exiguo de obras no permite establecer, a diferencia del tipo *sonata binaria*, una serie de rasgos de estilo deducidos del estudio de estas combinaciones. Por ejemplo, el empleo de una mayor complejidad temática [SM/B₁] está asociado a diferentes alteraciones en la Rec. en los dos casos de combinación de dos grupos (*Sonatas n° 66/2 y 88*) y a diferentes alteraciones en Des. y Rec. en las combinaciones de tres grupos (*Sonatas n° 55, 63/2 y 67/2*), lo que impide cualquier asociación previsible entre las alteraciones.

Mucho más importante en este caso es, sin duda, el hecho de que tres de los casos expuestos más abajo pertenecen a un grupo unitario de sonatas, las 6 *Sonatas - Obra 2ª* que datan de 1777 (*Sonatas n° 63/2, 66/2 y 67/2*). Además se da la coincidencia de que los tres casos se producen en el 2º movimiento de dichas sonatas, un *allegro*, y de que todos incluyen la complejidad temática como alteración del grupo SM/B [SM/B₁], alguna alteración del SM/C (en dos de ellas), así como modificaciones en dos casos que además emplean la SM/D₃ [SM/D₁₊₃] y la Rec. desde módulos del Grupo P presentados en orden inverso en los tres casos, una alteración que sólo se observa en estas tres sonatas, por lo que evidentemente es un procedimiento técnico que experimentó en estas obras de forma puntual. También se observan dos combinaciones pertenecientes a otra obra unitaria, las 6 *Sonatas - Obra 3ª* de 1778 (*Sonatas n° 136/1 y 137/1*), en este caso siempre en el primer movimiento y formados por dos alteraciones procedentes de los mismos grupos (variantes o fusiones mezcladas con alteraciones en el Des.).

El listado completo de sonatas que emplean la combinación de modelos se presenta a continuación, con mención expresa de los submodelos empleados para construir la combinación en cada una de ellas.

<i>Sonata n° 14: SM/B₃ + SM/C₃ + SM/D₁</i>	<i>Sonata n° 30: SM/B₂ + SM/C₃ + SM/D₁</i>
<i>Sonata n° 37: SM/C₁ + SM/D₁</i>	<i>Sonata n° 55: SM/B₁₊₂ + SM/C₂ + SM/D₂</i>
<i>Sonata n° 63/2: SM/B₁ + SM/C₂ + SM/D₃</i>	<i>Sonata n° 66/2: SM/B₁ + SM/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 67/2: SM/B₁ + SM/C₁ + SM/D₁₊₃</i>	<i>Sonata n° 81: SM/B₂₊₃ + SM/C₃ + SM/D₁₊₂</i>

Sonata n° 88: $SM/B_1 + SM/D_2$
 Sonata n° 136/1: $SM/B_2 + SM/C_3$
 Sonata n° 158: $SM/C_2 + SM/D_2$

Sonata n° 129: $SM/C_1 + SM/D_2$
 Sonata n° 137/1: $SM/B_3 + SM/C_2$

En cuanto a las estadísticas del Apéndice 3, podemos constatar para empezar, mediante la **Tabla 1.2**, que el tipo *sonata mixta* supone sólo un 10,97 % del total de sonatas o movimientos de sonata, lo que supone casi exactamente una de cada diez. Resulta ser así el tipo menos utilizado con diferencia, y este hecho sólo se puede explicar aunando consideraciones técnicas, históricas y sociales. En efecto, a mediados del siglo XVIII el término «sonata», como ya se ha visto en el Cap. 2, tiene variadas connotaciones, aunque sólo unas pocas de ellas se han abierto camino como las más adecuadas para su finalidad social (tanto en el marco de los salones reales y nobiliarios como en la iglesia, así como en su empleo como material pedagógico). Es, sin duda, la forma binaria la que con más frecuencia se emplea en el género sonata, pero sus mismas variantes (forma binaria simple o continua, forma binaria equilibrada, forma binaria redondeada) abren el camino a diferentes soluciones de algunos problemas técnicos que surgen en la adopción de los principios básicos en contextos reales.

En los años centrales del siglo, por ejemplo, se ve con asiduidad creciente la posibilidad de una reprise del Grupo *P* o del módulo inicial, como mínimo, en algún lugar de la II Parte. Evidentemente, la solución que parece más adecuada pasa por reexponer este material antes de la sección *S + K*, siguiendo así la rotación original, pero en el fragor de los experimentos no se descartó llevar *P* justo al final de la II Parte, creando así una simetría con la I Parte conocida como «recapitulación invertida». Las soluciones intermedias que ubicaron *P* en medio del espacio *S + K*, o justo tras una reprise de *T* pero antes de la sección *S + K* no faltaron tampoco, y son parte de los submodelos que acabo de definir. En todo caso, los compositores se decantaron rápidamente –más allá del modelo binario más o menos estricto– por la reprise de *P* asociada a la vuelta de la HK –el retorno simultáneo– como la solución más satisfactoria a largo plazo y que condujo en su versión más ortodoxa al tipo *forma sonata*. No obstante, la reprise completa o parcial de *P* en la tonalidad principal como comienzo de la Rec. ya se encuentra en ejemplos esporádicos en autores de ámbitos geográficos bien diversos a mediados del siglo XVIII.

Estas consideraciones permiten entender, con la debida perspectiva histórica, por qué el tipo *sonata mixta* engloba una serie de soluciones entre el modelo binario y la futura *forma sonata* que fueron más bien un caldo de cultivo experimental pero que al final demostraron ser menos efectivas que los modelos originales y las futuras soluciones que se conocieron mucho más tarde como *forma sonata*, y de ahí su relativo abandono posterior y su escasez en la mayoría de los repertorios. .

Curiosamente, la **Tabla 1.3** muestra que dos tercios de los tipos *sonata mixta* se producen en sonatas agrupadas (*Sonatas agrupadas 7-8-9, 12-13-14, 28-29, 30-31, 37-142, 47-48, 54-15, 55-69, 80-81, 88-154, 113-129*), uno solo se encuentra en una sonata individual (*Sonata n° 158*) y los cinco restantes están en sonatas multimovimiento (*Sonatas n° 63/2, 66/2, 67/2, y Sonatas n° 136/1, 137/1*). La observación de las columnas nos recuerda de nuevo que las sonatas individuales se decantan masivamente por el tipo *sonata binaria*, y que sólo una emplea el tipo *sonata mixta*. La contrapartida se produce en los 75 movimientos pertenecientes a sonatas agrupadas, 12 de los cuales utilizan el tipo *sonata mixta* y sólo 4 el tipo *forma sonata*, a pesar de que este tipo duplica al primero en número de apariciones. No cabe duda, pues, de que hay una clara

preferencia de la sonata agrupada por los tipos *sonata binaria* y *sonata mixta* en detrimento de la *forma sonata*, apenas residual aquí. En las sonatas multimovimiento, por último, sólo cinco movimientos emplean el tipo *sonata mixta*, aunque lo hacen, como vimos, con una sorprendente unidad respecto a las alteraciones y los rasgos técnicos empleados, que sólo se explican en el marco de una serie unitaria como la que constituyen estos grupos de seis sonatas.

De la correlación del tipo de sonata con la distribución de modelos formales (Tabla 1.4) se deduce, por una parte, que hay una coincidencia casi total entre el número de apariciones del tipo *sonata mixta* y los **FPs** que se producen en dicho tipo, aunque es evidente que la distribución de los mismos no es proporcional a la distribución general de los modelos. El porcentaje parcial debería ser la décima parte del porcentaje general que expresa la última fila, y, sin embargo, en los modelos **FP 2**, **FP 9** y **FP 12** está bastante por encima, mientras que en los modelos **FP 4** y **FP 10** se supera por poco. En el **FP 1** y **FP 3** el porcentaje queda por debajo, al tiempo que de los **FP 5** a **FP 8** y del **FP 11** no hay ninguna ocurrencia en el tipo *sonata mixta*. Esto implica que este tipo prefiere claramente un modelo «normativo» como el **FP 2** y dos modelos más complejos –el **FP 9** y **FP 12**–, situándose en torno a la media en el uso de modelos como el **FP 4** y **FP 10**. El importante **FP 1** se emplea la mitad de las veces que le corresponderían, y lo mismo ocurre con el **FP 3**. El resto de los modelos no tienen siquiera una ocasión para manifestarse dentro del tipo *sonata mixta*.

La Tabla 1.5 muestra una mayor inclinación de la *sonata mixta* por la ausencia de derivación (16,12 % de los casos, sobre su porcentaje en el tipo que es del 10,97 %), y, por el contrario, un alejamiento respecto a cualquier tipo de derivación (sólo 7,84 % de los casos). En comparación con lo que sucedió en el tipo *sonata binaria*, pues, la *sonata mixta* tiene una mayor inclinación por la diferenciación temática (10 casos), evitando en cierta medida la mayor uniformidad que implica el uso de derivaciones (8 casos).

La observación de los tipos formales en relación con el empleo de *variantes* y/o *modificaciones* (Tabla 1.6) muestra también en el caso de la *sonata mixta* algunos desajustes con la media general. De los 18 casos, 9 corresponden a la ausencia de V/M (un 50 % sobre el 40,24 general), lo que demuestra también aquí una inclinación por encima de la media hacia la ausencia de V/M. Los 9 que emplean V + M suponen el otro 50 %, bastante por debajo del 59,75 % general. Por ello, el porcentaje de la segunda fila de cada grupo muestra que la distribución de los casos de V/M en el tipo *sonata mixta* queda siempre por debajo de la media general (11,11 % contra el 12,19 %, 27,77 contra el 32,92 y 11,11 contra el 14,63, respectivamente), lo que significa que este tipo es menos proclive al empleo de V/M de lo que indica la media general.

3.2.1.3. Tipo *forma sonata*

El tipo *forma sonata* (**SF**) se corresponde con la forma de sonata plena, ‘normativa’, el **Tipo 3** de Hepokoski & Darcy. La recapitulación se inicia con el retorno de *P* en la tonalidad principal (en algunos casos en la subdominante), y reproduce casi siempre en el mismo orden todos los materiales temáticos de la exposición, aunque *S* y *K* se escuchan ahora también en la tonalidad principal. La primera consecuencia estructural de esta recapitulación completa es, naturalmente, la mayor duración de la II Parte respecto a la I Parte, superando con creces el incremento no ya del 25 %, sino incluso del 40 - 50 % y produciendo una notoria diferencia duracional entre las dos partes que conduce –propiciada también por el *retorno simultáneo* de *P* en la tonalidad principal– a la percepción de un diseño ternario dentro de una estructura tonal binaria,

como diría Webster (2001: 688). El retorno del Grupo *P* no siempre es completo, sino que a veces es abreviado por la omisión de algunas de sus frases o módulos.³⁸ Asimismo se puede omitir parcial o totalmente la *T*.

Por supuesto, también aquí se pueden crear los modelos y submodelos necesarios para afinar mucho más en la caracterización del tipo formal en relación con las sonatas de Soler. De nuevo presentaré un modelo básico (**SF/A**) respecto al cual se observan las posibles alteraciones que se producen durante la Exp. (**SF/B**), durante el Des. (**SF/C**) y durante la Rec. (**SF/D**). Será necesario, además, considerar la combinación de modelos como un grupo autónomo, como ya sucedió antes. Los rasgos específicos y diferenciadores que presenta este tipo formal respecto a los anteriores van a ser presentados y comentados a lo largo de la explicación de los distintos modelos y submodelos.

Modelo SF/A. El modelo básico en el tipo *forma sonata*, considerado en sentido amplio, coincide en general con el típico esquema de manual forjado, como hemos visto, en la teoría formal del siglo XIX y que en realidad está inspirado sólo en unas pocas sonatas de Haydn, en unas cuantas más de Mozart y en las sonatas tempranas y centrales de Beethoven, y que también por ello se considera como el arquetipo de sonata del llamado «alto estilo vienés». Este arquetipo, por todo ello, no siempre es exportable de forma estricta a otros contextos, entre ellos el de la sonata ibérica. Además, como hemos visto, la incorporación del *retorno simultáneo* como un punto de inflexión dentro de la II Parte, en sus diversas modalidades, es un rasgo cada vez más habitual en sonatas de procedencias geográficas muy diversas, desde Berlín hasta Nápoles y desde Lisboa hasta Moscú, como bien ha demostrado Newman (1983a). El conflictivo asunto de la extrapolación de la *forma sonata* «normativa» (tal y como se encuentra en los tres grandes clásicos mencionados) a otros repertorios puede entonces adquirir visos de solución precisamente gracias al empleo de las alteraciones y a la subsiguiente creación de modelos y submodelos que permitan interpretar aquellos rasgos específicos de cada obra, autor o repertorio en el contexto del modelo básico de la *forma sonata*.

Según esto, la Exp. de una *forma sonata* es en esencia igual a la de los tipos anteriores, es decir, contiene una sección $P + T$ y una sección $S + K$ con una subdivisión temática un poco más compleja y con una articulación entre ambas generalmente más clara que en los tipos binario o mixto. El Des. se basa en la elaboración (con alguna posible reprise transportada) de material de la Exp. No obstante, en este punto el desacuerdo entre los teóricos ante una sección tan poco normativa es generalizado, y ya no se encuentra aquí la unanimidad respecto a tipos como la *sonata binaria*, donde la elaboración sólo de $P + T$ como opción básica es algo aceptado por la mayoría. En textos tan recientes como el de Hepokoski & Darcy, tras una crítica a los teóricos que niegan cualquier ordenación temática o regla en los desarrollos, se dice: “Los desarrollos basados en P y TR son mucho más comunes que aquellos basados en S y C –y de los dos últimos, las apariciones de C son mucho más frecuentes que las de S ” (2006: 205).³⁹ De acuerdo con esto, y con el fin además de coincidir en parte con los submodelos creados para los anteriores tipos, podemos asumir que también en el tipo *forma sonata* la opción básica es un Des. basado en la

³⁸ Es frecuente la reprise de P_1 evitando P_2 , o de $P_{1,1}$ omitiendo $P_{1,2}$, o de P_{ANT} omitiendo P_{CONS} , pero la condición indispensable para la SF es la reprise desde el primer módulo o frase del Grupo *P*. También es frecuente la omisión íntegra o parcial de la *T*, algo lógico puesto que ahora no hay que modular a la SK.

³⁹ Mantengo, como he hecho en otras ocasiones, su grafía respecto a los grupos temáticos, donde TR es nuestra *T*, y C nuestro *K*. En la Sección 3.5 continuaré la discusión en torno a la supuesta arbitrariedad en la construcción del Des. y las posibles vías para encontrar pautas generalizables.

elaboración de $P + T$ (en casos esporádicos incluyendo alguna reprise literal de P al comienzo o una «falsa reprise» de P más adelante). Las demás opciones (la elaboración sólo de uno de los dos materiales, la elaboración también de S y/o de K , y la inclusión de material nuevo N) serán consideradas como alteraciones. La Rec., por último, supone en el tipo básico *forma sonata* la reexposición completa de todo el material temático escuchado en la Exp., por lo que cualquier omisión será contemplada como alteración.

Modelo SF/B. Las alteraciones que se producen durante la Exp. se muestran, como es habitual, en los siguientes submodelos, incluyendo la subdivisión temática por defecto o por exceso, el empleo de variantes, el empleo de fusiones, y la combinación de dos o tres de las citadas alteraciones.

- **Submodelo SF/B₁.** En el tipo *forma sonata* la mayor complejidad temática como consecuencia de una subdivisión más prolija de los grupos temáticos no puede contemplarse como una alteración, sino como la opción básica dentro de unos límites diferentes a los de los anteriores tipos. El problema, como siempre, es establecer los umbrales. De la observación de las sonatas de Soler se deduce que la opción básica y más abundante, con diferencia, implica la presencia de un mínimo de 7 y un máximo de 10 unidades temáticas (sean estas módulos, frases o antecedentes/consecuentes), sin contar con las posibles repeticiones. En estas circunstancias, una alteración SF/B₁ sería entonces la consecuencia también de una excepcional simplicidad temática (6 o menos unidades: SF/B_{1>}) o de una gran complejidad temática (11 o más unidades: SF/B_{1<}).
- **Submodelo SF/B₂.** Empleo de variantes en la Exp.
- **Submodelo SF/B₃.** Presencia de fusiones.
- **Combinación de Submodelos SF/B.** Combinación de dos o tres de los submodelos SM/B₁ - SM/B₃.

Modelo SF/C. Como he explicado más arriba, también en el tipo *forma sonata* consideramos como la opción básica para el Des. la elaboración parcial o completa de materiales tanto del Grupo P como de la T . Esta circunstancia permite mantener el paralelismo con los submodelos de los anteriores tipos y, por tanto, su definición, ya que estas alteraciones son perfectamente compatibles con la Rec. completa que se espera después en un tipo *forma sonata*.

- **Submodelo SF/C₁.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o de todos los componentes únicamente del Grupo P o bien sólo de T .

Submodelo SF/C₂. El Des. introduce un nuevo material temático N en conjunción probable pero no obligatoria con la elaboración o la reprise total o parcial de segmentos del espacio $P + T$, presentados todos ellos en cualquier posible ordenación.

- **Submodelo SF/C₃.** El Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o todos los componentes de P y/o de T en combinación la elaboración o la reprise de algunos o todos los componentes del Grupo S (y eventualmente de K), todo ello presentado en cualquier ordenación.

- **Submodelo SF/C₄.** El Des. introduce un nuevo material temático *N*, a lo que se puede añadir en cualquier orden la elaboración o la reprise total o parcial del espacio *P + T* y de módulos de *S* y de *K*.

Modelo SF/D. Las alteraciones recogidas en este grupo se refieren al espacio de la Rec., un espacio que en el tipo *forma sonata* es bien diferente al observado en los tipos anteriores. Con el fin de acatar la ortodoxia teórica en este aspecto, el modelo básico debe reexponer –como he explicado más arriba– de forma completa (sin omisiones o contracciones) todos los materiales temáticos de la Exp., aunque la omisión de las posibles repeticiones internas de algún o algunos componentes no se ha contemplado como modificación en el Apéndice 2 ni tampoco se considera aquí una alteración del modelo básico.⁴⁰ Respecto a este modelo se establecen pues los siguientes submodelos:

- **Submodelo SF/D₁.** El material incluido en la Rec. emplea cualquiera de las posibles modificaciones ya definidas anteriormente, ya sea en los materiales del Grupo *P* como en el espacio *S + K*. Las modificaciones en la *T*, como explico en el Apéndice 2 y en el Apartado 3.2.6 de este Cap. 3, son algo consustancial a la mecánica de la adaptación de este espacio en el contexto de la Rec., por lo que, salvo alguna excepción, no es necesario indicarlás al no considerarse alteraciones. Hay una excepción importante en este punto, y son las modificaciones por omisión de algún fragmento que puedan aparecer en el Grupo *P* o en la *T*. Estas modificaciones no justifican aquí la presencia del submodelo SF/D₁, sino que se asignan a los submodelos SF/D₂ a SF/D₄, tal y como se explica a continuación.
- **Submodelo SF/D₂.** Tras comenzar con la reprise del Grupo *P* en su integridad, la Rec. omite o acorta alguno o todos los componentes de la *T* antes de pasar a la sección *S + K*.
- **Submodelo SF/D₃.** La Rec. empieza con la frase o el módulo inicial del Grupo *P* pero omite o acorta alguno o algunos de los restantes componentes, omitiendo asimismo la *T* en su totalidad.
- **Combinación de Submodelos SF/D.** Combinación de dos de los submodelos SF/D₁ - SF/D₃. En este grupo se pueden combinar las modificaciones con cualquiera de los dos submodelos siguientes (SF/D₁₊₂ o SF/D₁₊₃), y también se pueden observar modificaciones junto con omisiones en el Grupo *P* y en la *T* (SF/D₁₊₂₊₃). Hay sólo dos sonatas que se acogen a este grupo sin tomar nada de los dos restantes grupos (puesto que tanto la Exp. como el Des. siguen las directrices explicadas más arriba).

Sonata n° 98/1: SF/D₁₊₂₊₃

Sonata n° 157: SF/D₁₊₂₊₃

⁴⁰ La referencia a un marco normativo aceptado universalmente, que además representa los mejores logros del «alto estilo clásico vienés», proporciona una seguridad teórica y un espejo en el cual se pueden reflejar las muy variadas opciones que se encuentran en otros muchos repertorios, épocas y marcos geográficos.

Combinación de Modelos. Salvo los dos casos que encajan en la combinación de submodelos SF/D, las 34 sonatas o movimientos de sonata restantes que pertenecen a la categoría *forma sonata* presentan alteraciones de dos o de los tres grupos, lo que hace necesaria su adscripción a la combinación de modelos. El caso más sencillo muestra dos únicas alteraciones procedentes de grupos diferentes, como sucede en la *Sonata n° 64/2*: **SF/C₂ + SF/D₃** (5 casos). También con dos grupos como origen se pueden encontrar dos alteraciones procedentes del grupo SF/D y una del SF/C, como en la *Sonata n° 62/2*: **SF/C₂ + SF/D₂₊₃** (8 casos), o incluso tres alteraciones y una originadas en los mismos grupos, como en la *Sonata n° 63/1*: **SF/C₄ + SF/D₁₊₂₊₃** (8 casos). La combinación más compleja empieza por una alteración de cada grupo, como sucede únicamente en la *Sonata n° 33*: **SF/B₂ + SF/C₁ + SF/D₁**. Dos alteraciones en un grupo y una en los demás se encuentran en la *Sonata n° 7*: **SF/B₃ + SF/C₃ + SF/D₂₊₃** (5 casos); dos alteraciones en dos grupos y una en el restante se observan, por ejemplo, en la *Sonata n° 93/2*: **SF/B₁₊₃ + SF/C₄ + SF/D₁₊₃** (4 casos); y tres alteraciones en SF/D y una en los dos restantes se encuentran en obras como la *Sonata n° 32*: **SF/B_{1>} + SF/C₁ + SF/D₁₊₂₊₃** (3 casos).

Estas combinaciones de submodelos, a diferencia del tipo *sonata mixta*, sí permiten extraer algunos rasgos estilísticos interesantes en relación con el tipo *forma sonata* y su despliegue en las sonatas de Soler. Las combinaciones de dos grupos, por ejemplo, se basan siempre en una única alteración del grupo SF/C y una, dos o tres del grupo SF/D, lo que implica la suma de una alteración en el Des. del tipo que sea, y alteraciones del grupo SF/D que siempre incluyen SF/D₂ o SF/D₃ en solitario o en combinación, pero nunca SF/D₁ en exclusiva. Esto quiere decir que, además de alguna alteración en el Des., siempre se produce alguna omisión parcial o bien de la *T* o del Grupo *P*, o ambas cosas, pero nunca se encuentra como alteración exclusiva la modificación tonal o por variación de algún material, sino asociada a una o dos de las anteriores.

Las combinaciones de alteraciones procedentes de los tres grupos muestran, como rasgo común a todas ellas, el empleo de una alteración del grupo SF/C, por la incompatibilidad entre submodelos ya explicada más arriba. En el caso más sencillo hay una alteración de cada grupo, pero su presencia única (*Sonata n° 33*) deja clara su excepcionalidad. Más habitual es la combinación de una alteración SF/B, una SF/C y dos SF/D, lo que significa que estas obras incluyen una mayor simplicidad o complejidad temáticas, o bien fusiones (sólo hay un caso de variantes), alguna alteración en el Des. y dos alteraciones en la Rec. en cualquier combinación (modificaciones y omisión parcial o total de *T*, modificaciones y omisión parcial del Grupo *P*, o bien la combinación sólo de estas dos últimas alteraciones). Todas las combinaciones que muestran dos alteraciones en SF/B (casi siempre variantes y fusiones) incluyen una en SF/C y dos en SF/D, donde el submodelo SF/D₃ (omisión de parte del Grupo *P*) es siempre uno de los dos submodelos utilizados. Por último, la combinación con tres alteraciones del grupo SF/D (modificaciones, omisión parcial o total de *T* y omisión parcial del Grupo *P*) incluye tanto la simplicidad como la complejidad temática o el uso de variantes como alteraciones del grupo SF/B.

La distribución de los tipos en *forma sonata* que utilizan combinaciones de modelos en el repertorio soleriano muestra también un par de atributos que no se pueden pasar por alto. Uno de ellos es el hecho de que cuatro de los casos se producen en sonatas agrupadas (*Sonatas n° 7, 32, 33 y 56*), y el resto en sonatas multimovimiento. Las consecuencias para el estudio de la cronología y de la función de este corpus de sonatas serán puestas de relieve en secciones posteriores. Por otro lado, es curioso el hecho de que la mayoría de los 15 casos de combinaciones que se encuentran en las *Sonatas n° 91-96* (grupo de 6 sonatas conocido como *Obra 4ª*) procedan de dos grupos

(sólo 3 combinan los tres grupos), puesto que apunta a un intento de unificación en el conjunto de la obra de los recursos temáticos y formales empleados.

El listado completo de sonatas que emplean la combinación de modelos se presenta a continuación, con mención expresa de los submodelos empleados para construir la combinación en cada una de ellas.

<i>Sonata n° 7: SF/B₃ + SF/C₃ + SF/D₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 32: SF/B_{1>} + SF/C₁ + SF/D₁₊₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 33: SF/B₂ + SF/C₁ + SF/D₁</i>	<i>Sonata n° 56: SF/B₂ + SF/C₁ + SF/D₁₊₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 61/2: SF/B_{1>} + SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 62/2: SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 62/4: SF/B₂ + SF/C₃ + SF/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 63/1: SF/C₄ + SF/D₁₊₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 64/2: SF/C₂ + SF/D₃</i>	<i>Sonata n° 66/1: SF/C₄ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 68/1: SF/B₃ + SF/C₁ + SF/D₁₊₃</i>	<i>Sonata n° 68/2: SF/C₂ + SF/D₁₊₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 91/1: SF/C₄ + SF/D₁₊₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 91/2: SF/C₂ + SF/D₂</i>
<i>Sonata n° 91/4: SF/C₂ + SF/D₁₊₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 92/1: SF/C₂ + SF/D₂</i>
<i>Sonata n° 92/2: SF/C₃ + SF/D₂</i>	<i>Sonata n° 93/1: SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 93/2: SF/B_{1>+3} + SF/C₄ + SF/D₁₊₃</i>	<i>Sonata n° 93/4: SF/C₁ + SF/D₁₊₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 94/1: SF/C₂ + SF/D₁₊₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 94/2: SF/B₂₊₃ + SF/C₃ + SF/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 94/4: SF/C₂ + SF/D₂</i>	<i>Sonata n° 95/1: SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 95/2: SF/B_{1<} + SF/C₃ + SF/D₁₊₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 96/1: SF/C₁ + SF/D₁₊₃</i>
<i>Sonata n° 96/2: SF/C₃ + SF/D₁₊₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 97/1: SF/C₁ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 97/4: SF/B₂₊₃ + SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 98/4: SF/B₂₊₃ + SF/C₃ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 99/1: SF/C₂ + SF/D₂₊₃</i>	<i>Sonata n° 99/4: SF/C₁ + SF/D₂₊₃</i>
<i>Sonata n° 136/2: SF/B_{1>} + SF/C₄ + SF/D₁₊₂</i>	<i>Sonata n° 137/2: SF/C₃ + SF/D₁₊₂₊₃</i>

Las estadísticas del Apéndice 3 van a completar esta panorámica de los tres tipos de sonata con algunos datos relevantes. En la **Tabla 1.2** se observa, para empezar, que el tipo *forma sonata* supone el 21,95 % (36 casos) del total de sonatas o movimientos de sonata, es decir, más de la quinta parte, uno de tantos datos objetivos que echa por tierra la sempiterna y simplista asociación de Soler con la ‘sonata bipartida monotemática’ y abre un panorama bien distinto en la valoración de este compositor. La **Tabla 1.3** indica que de los 36 casos del tipo *forma sonata*, uno se produce en una sonata individual (*Sonata n° 157*), cuatro en sonatas agrupadas y los 31 restantes en sonatas multimovimiento, lo que muestra, como ya vimos, la estrecha relación que existe entre este tipo y las sonatas multimovimiento. Las columnas muestran –como sucedió con el tipo *sonata mixta*– que el tipo *forma sonata* está prácticamente ausente en el total de sonatas individuales, que es muy poco relevante en las sonatas agrupadas y que, sin embargo, supone casi las tres quintas partes de los componentes de las sonatas en varios movimientos, como ya se apuntó más arriba, lo que es otra forma de señalar la estrecha relación entre el tipo *forma sonata* y la sonata multimovimiento.

Para interpretar la correlación que muestra la **Tabla 1.4** entre los tipos de sonata y los modelos formal-funcionales se parte del porcentaje del tipo *forma sonata* sobre el total de tipos (una quinta parte), puesto que los modelos empleados deberían suponer una proporción parecida sobre el total de casos de cada modelo. Es fácil observar que esto no se cumple en ningún caso. Los modelos privilegiados aquí son el **FP 3**, con más de la mitad de los casos, los **FP 5** y **FP 8**, con la mitad exacta, el **FP 6** con casi la mitad y el **FP 11**, con más de la tercera parte. No puede ser casualidad el que varios de estos modelos incluyan un Grupo *P* en forma de período, una estructura fraseológica habitual en el tipo *forma sonata* más normativo del Clasicismo vienés y en otros muchos ámbitos históricos y geográficos. Poco por debajo de la quinta parte se encuentran los

FP 1 y **FP 2**, y bastante por debajo los **FP 4**, **FP 9** y **FP 12**, a lo que se añade la total ausencia del **FP 10** en el tipo *forma sonata*.

De la **Tabla 1.5** se deduce una correlación perfectamente equilibrada entre el tipo *forma sonata* y la ausencia o presencia de derivaciones, algo que no sucedió en el resto de los tipos. En efecto, los 14 casos sin derivación en este tipo suponen el 22,58 % del total sin derivaciones, y los 22 casos con derivación alcanzan el 21,56 % del total con derivaciones. Dado que este tipo ocupa el 21,95 % del total de tipos, la correlación es perfecta y refleja a su vez la menor tendencia hacia la ausencia de derivación (37,8 %) que hacia la presencia de la misma (62,19 %). La **Tabla 1.6**, sin embargo, pone de manifiesto severas discrepancias en la correlación. La columna correspondiente al tipo *forma sonata* refleja la total ausencia de casos sin V/M, así como de casos de empleo sólo de *variantes*. Sin embargo, de los 24 casos de empleo de V + M, 4 corresponden al tipo *forma sonata*, es decir, un 11,11 %, poco por debajo del 14,63 % general. En todo caso, la diferencia abismal se produce en el empleo sólo de *modificaciones*, puesto que 32 de los 54 casos se ubican en este tipo, lo que supone un 88,88 %, casi tres veces el porcentaje general, que es del 32,92 %. Dicho de otra forma, no existe ningún caso en el tipo *forma sonata* sin V/M, o sólo con *variantes*. En cuatro casos se utilizan V + M, pero los 32 restantes se inclinan, muy por encima de todas las medias, por el uso sólo de *modificaciones*. Como hemos visto más arriba, esto es consecuencia en gran medida de las alteraciones por omisión de materiales del Grupo *P* y de la *T* inherentes a la *forma sonata* practicada por Soler.

3.2.1.4. Otros tipos formales

Aparte de los tres tipos que conciernen al habitual *allegro de sonata*, hay otros movimientos de sonata que responden a formas y géneros como el *minueto*, el *rondó* o el *intento*, la mayoría de los cuales pertenecen a sonatas multimovimiento. Se puede comprobar en la **Tabla 1.1** que en las 140 sonatas de Soler conservadas aparecen 15 minuetos, 10 rondós y 6 intentos, todo lo cual supone un porcentaje total bastante reducido (15,89 %) respecto al 84,1 % que suponen los tres tipos mencionados. La conformación de las sonatas multimovimiento y el papel de estas formas y géneros dentro de estas construcciones, así como la configuración interna de los mismos serán estudiados en las secciones 3.8 y 3.9.

3.2.2. Modelo formal-funcional

Esta categoría corresponde al tipo de modelo formal-funcional (*formal-functional patterns*) según la tabla de ocho tipos de Caplin, a los que se añaden cuatro tipos nuevos que ha sido necesario crear como consecuencia del comportamiento de algunas sonatas de Soler (así como de otras muchas sonatas preclásicas), además de las variantes o subtipos de todos ellos, que tampoco estaban previstos por Caplin.

Como ya vimos en el Apartado 2.1.3, la articulación de la *polaridad tonal* mediante la sucesión de *objetivos cadenciales* –que pueden confirmar o no la tonalidad principal (HK), desestabilizarla o confirmar parcial o totalmente la tonalidad subordinada (SK)– en su relación con las funciones intertemáticas ha sido explicada por Caplin en su Tabla 13.1 (que expone en realidad ocho de los posibles casos). A partir de

la posible presencia o ausencia de cualquiera de las cadencias iniciales, de la obligatoriedad de una cadencia auténtica perfecta final en la tonalidad subordinada, de la posibilidad de una cadencia que confirme la tonalidad principal y de la posible fusión entre materiales contiguos, existen doce formas de combinarse entre sí los *objetivos cadenciales* y los grupos temáticos que son el origen de los ocho modelos expuestos en la Fig. 2.3. Estos modelos van a ser de gran ayuda en la elaboración de la tipología de la sonata resultante de nuestro análisis. Es ahora el momento de profundizar en la estructura interna de cada modelo, de sugerir algunos modelos más no contemplados por Caplin e incluso de proponer variantes de cada uno de los modelos. Para ello es necesario proponer una serie de criterios temáticos, cadenciales y tonales cuyas posibles combinaciones serán la base para establecer los sucesivos modelos formales-funcionales, que aquí abreviamos como **FP**. Su numeración sigue la empleada por Caplin, añadiendo en principio cuatro modelos más (**FP 9 - 12**) y subdividiendo cada modelo en variantes según los criterios cadenciales y tonales aplicables en cada caso. Por otro lado, la presentación de los modelos por parte de Caplin en su Tabla 13.1 dista mucho de ser práctica como fuente de consulta, por lo que he optado por una disposición gráfica coincidente con los análisis que presento en el Apéndice 2, que al mismo tiempo permite su utilización en cualquier contexto histórico en el terreno de la sonata y formas afines.

En las siguientes páginas se presentan los doce modelos formal-funcionales elaborados por mí a partir de los ocho modelos de Caplin, incluyendo tres variantes para cada modelo que no estaban en la tabla original de Caplin (y que he numerado como 1.1, 1.2 y 1.3, 2.1, 2.2, 2.3, etc.), así como los modelos 9 a 12, una expansión del sistema necesaria para cubrir aquellos casos que no encajan en alguno de los ocho modelos originales. La extracción de variantes a partir de los modelos originales de Caplin (y de los **FP 9 - 12**) sigue una lógica evidente que permite la combinación de SK: HC y SK: (PAC) / [IAC/EC] con el empleo de SK y SK_s, por ejemplo, así como considerar la posibilidad de variantes de la cadencia obligada (HK: IAC / EC en lugar de HK: PAC, y lo mismo en la SK final). Para evitar el exceso de variantes y regularizar su número en todos los modelos, he preferido contemplar en los FPs más complicados tanto la HK como la HK_s como alternativas desde el comienzo (**FP 5**, **FP 11**). El propio Caplin deja claro que sus ocho modelos son los más habituales (por lo menos en Haydn, Mozart y Beethoven), pero que hay otras muchas sucesiones de *objetivos cadenciales* que se pueden considerar como variantes de los ocho originales. Por todo ello, este listado ofrece la posibilidad de encontrar un modelo que explique cualquier combinación temática y cualquier sucesión de *objetivos cadenciales*, no sólo en las sonatas de Soler, sino en cualquier *allegro de sonata* del período clásico (e incluso muchos del período romántico). Esto explica que haya algunos modelos de los que no se encuentran casos en el repertorio soleriano, aunque, según lo dicho antes, podrían encontrarse en otros autores.

En las cadencias, la ausencia de cualquier signo significa *cadencia obligada*. El paréntesis (HC) denota una *cadencia opcional* (posible o probable). El corchete [PAC, IAC, HC] se utiliza para las posibles *variantes* en cuanto al uso de cadencias. Además de estos símbolos, para los modelos formal-funcionales se van a utilizar muchas de las abreviaturas reseñadas en el Cap. 0, que recojo aquí a modo de recordatorio.

CADENCIAS, PUNTOS DE REPOSO Y TONALIDAD

PAC	<i>Perfect Authentic Cadence</i> (Cadencia auténtica perfecta)
IAC	<i>Imperfect Authentic Cadence</i> (Cadencia auténtica imperfecta)
HC	<i>Half Cadence</i> (Semicadencia)
EC	<i>Evaded cadence</i> (Cadencia evadida, evitada)
HK	<i>Home Key</i> (Tonalidad principal, inicial)
HK _s	<i>Home Key</i> (Tonalidad inicial secundaria)
SK	<i>Subordinate Key</i> (Tonalidad subordinada, subsidiaria o de contraste)
SK _p	<i>Subordinate Key – Primary</i> (Tonalidad subordinada principal) ⁴¹
SK _s	<i>Subordinate Key – Secondary</i> (Tonalidad subordinada secundaria)
HK: PAC	<i>PAC in HK</i> (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad principal)
HK: IAC	<i>IAC in HK</i> (Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad principal)
HK: HC	<i>HC in HK</i> (Semicadencia en la tonalidad principal)
HK: EC	<i>EC in HK</i> (Cadencia evitada en la tonalidad principal)
SK: PAC	<i>PAC in SK</i> (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada)
SK: IAC	<i>IAC in SK</i> (Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad subordinada)
SK: HC	<i>HC in SK</i> (Semicadencia en la tonalidad subordinada)
SK: EC	<i>EC in SK</i> (Cadencia evitada en la tonalidad subordinada)

Fig. 3.1 - 3.12. Objetivos cadenciales y modelos formal-funcionales. Esquemas temáticos, tonales y cadenciales. Elaboración de los tipos **FP 9 - FP 12** y de todos los subtipos: Enrique Igoa, a partir de la Tabla 13.1 de Caplin (1998: 196) [v. Cap. 2, Apartado 2.1.3 y Fig. 2.3]

⁴¹ Ha sido necesario introducir estos términos –a partir del concepto de SK– para aquellos casos en los que las tonalidades del Grupo secundario son dos o más, una de ellas la principal y convencional (SK_p) y otra u otras secundarias e inesperadas (SK_s). En muchos casos la SK_s es la tonalidad intermedia en la que se expone S_I en algunas sonatas con una aparente estructura en tres tonalidades.

FP 1 Modelo formal-funcional 1. Según Caplin, “en este frecuente modelo, el tema principal (*P*), generalmente construido como una sentencia (o híbrido de sentencia), se cierra con una cadencia auténtica perfecta. La tonalidad principal queda confirmada tempranamente en el movimiento. Una transición entonces modula a la tonalidad subordinada, que es confirmada cuando el tema subordinado concluye con una cadencia auténtica perfecta” (Caplin 1998: 196).

FP 1. Modelo formal-funcional 1 (1.0)

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variante.

FP 1.1. Modelo formal-funcional 1.1

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 1.2. Modelo formal-funcional 1.2

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_S: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 1.3. Modelo formal-funcional 1.3

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 1 (1.0)	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK: (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 1.1	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 1.2	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK _S : (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 1.3	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK _S : (PAC) SK _S : [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.1. Modelo formal-funcional 1 (FP 1)

FP 2 Modelo formal-funcional 2. En el **FP 2** la seña de identidad es el cierre del Grupo *P* con una HK : HC obligada, sin posibles variantes, siendo lo demás igual que en el **FP 1**.

FP 2. Modelo formal-funcional 2 (2.0)

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo *P*.
- Una posible SK: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 2.1. Modelo formal-funcional 2.1

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo *P*.
- Una posible SK: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 2.2. Modelo formal-funcional 2.2

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo *P*.
- Una posible SK_S: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 2.3. Modelo formal-funcional 2.3

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo *P*.
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 2 (2.0)	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: HC	<i>S</i> ↓ SK: (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 2.1	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: HC	<i>S</i> ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 2.2	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: HC	<i>S</i> ↓ SK _S : (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 2.3	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK: HC	<i>S</i> ↓ SK _S : (PAC) SK _S : [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.2. Modelo formal-funcional 2 (**FP 2**)

FP 3 Modelo formal-funcional 3. En el Modelo 3 el tema P tiene estructura de período, y por ello incluye una HK: HC en medio y una HK: PAC al final de dicho tema, además de las restantes cadencias habituales.

FP 3. Modelo formal-funcional 3 (3.0)

- Una HK: HC obligada en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK: (HC) como cierre de la T y preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 3.1. Modelo formal-funcional 3.1

- Una HK: HC obligada en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK: (PAC) como cierre de la T y entrada en el Grupo S , con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 3.2. Modelo formal-funcional 3.2

- Una HK: HC obligada en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK_S: (HC) como cierre de la T y preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 3.3. Modelo formal-funcional 3.3

- Una HK: HC obligada en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre de la T y entrada en el Grupo S , con SK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 3 (3.0)	P_{ANT}	P_{CONS}	T	S	K
	↓		↓	↓	↓
	HK: HC		HK: PAC HK: [IAC/EC]	SK: (HC)	SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 3.1	P_{ANT}	P_{CONS}	T	S	K
	↓		↓	↓	↓
	HK: HC		HK: PAC HK: [IAC/EC]	SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 3.2	P_{ANT}	P_{CONS}	T	S	K
	↓		↓	↓	↓
	HK: HC		HK: PAC HK: [IAC/EC]	SK _S : (HC)	SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 3.3	P_{ANT}	P_{CONS}	T	S	K
	↓		↓	↓	↓
	HK: HC		HK: PAC HK: [IAC/EC]	SK _S : (PAC) SK _S : [IAC/EC]	SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.3. Modelo formal-funcional 3 (FP 3)

FP 4 Modelo formal-funcional 4. En el Modelo 4 el Grupo *P* termina con HK:PAC, pero la *T* no modula, terminando con una HK: HC.

FP 4. Modelo formal-funcional 4 (4.0)

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 4.1. Modelo formal-funcional 4.1

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_S: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 4.2. Modelo formal-funcional 4.2

- Una HK_S: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 4.3. Modelo formal-funcional 4.3

- Una HK_S: PAC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_S: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 4 (4.0)	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>
		↓	↓	↓
		HK: PAC	HK: (HC)	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]
FP 4.1	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>
		↓	↓	↓
		HK: PAC	HK _S : (HC)	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]
FP 4.2	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>
		↓	↓	↓
		HK _S : PAC	HK: (HC)	SK: PAC
		HK _S : [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]
FP 4.3	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i>
		↓	↓	↓
		HK _S : PAC	HK _S : (HC)	SK: PAC
		HK _S : [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]

Fig. 3.4. Modelo formal-funcional 4 (**FP 4**)

FP 5 Modelo formal-funcional 5. En el Modelo 5 el paso de la HK a la SK se realiza en dos fases: tras una T no modulante (como mucho basada en una HK_S), S_I termina con $SK:HC$ y es S_2 el que redondea la SK con una SK: PAC. El Grupo P puede tener estructura de período, pero no es obligatorio, y esta es una de las diferencias con el FP 4, junto con la SK: HC en medio de S .

FP 5. Modelo formal-funcional 5 (5.0)

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de la T y preparación de S_I .
- Una posible SK: (HC) como cierre de S_I y preparación de S_2 .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 5.1. Modelo formal-funcional 5.1

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_S : (HC) como cierre de la T y preparación de S_I .
- Una posible SK: (HC/PAC) para cerrar S_I y preparar S_2 con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 5.2. Modelo formal-funcional 5.2

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK_S : PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK_S : [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de la T y preparación de S_I .
- Una posible SK_S : (HC) como cierre de S_I y preparación de S_2 .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 5.3. Modelo formal-funcional 5.3

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_S : (HC) como cierre de la T y preparación de S_I .
- Una posible SK_S : (HC) como cierre de S_I y preparación de S_2 .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 5 (5.0)	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T	S_I	S_2	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK _[S] : PAC	HK _[S] : [IAC/EC]	HK: (HC)	SK: (HC)	SK: PAC
						SK: [IAC/EC]
FP 5.1	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T	S_I	S_2	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK _[S] : PAC	HK _[S] : [IAC/EC]	HK _S : (HC)	SK: (HC)	SK: PAC
						SK: [IAC/EC]
FP 5.2	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T	S_I	S_2	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK _[S] : PAC	HK _[S] : [IAC/EC]	HK: (HC)	SK _S : (HC)	SK: PAC
						SK: [IAC/EC]
FP 5.3	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T	S_I	S_2	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK _[S] : PAC	HK _[S] : [IAC/EC]	HK _S : (HC)	SK _S : (HC)	SK: PAC
						SK: [IAC/EC]

Fig. 3.5. Modelo formal-funcional 5 (FP 5)

FP 6 Modelo formal-funcional 6. En el Modelo 6 las dos fases modulatorias descritas en el Modelo 5 tienen lugar durante la T . El Grupo P puede tener o no estructura de período.

FP 6. Modelo formal-funcional 6 (6.0)

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de T_1 y una posible SK: (HC) cerrando T_2 antes del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 6.1. Modelo formal-funcional 6.1

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de T_1 y una posible SK_S: (HC) cerrando T_2 antes del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 6.2. Modelo formal-funcional 6.2

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK_S: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK: (HC) como cierre de T_1 y una posible SK: (HC) cerrando T_2 antes del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 6.3. Modelo formal-funcional 6.3

- Una posible HK: (HC) en medio de P y una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_S: (HC) como cierre de T_1 y una posible SK: (HC) cerrando T_2 antes del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 6 (6.0)	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T_1	T_2	S	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK: PAC	HK: (HC)	SK: (HC)	SK: PAC	SK: [IAC/EC]
		HK: [IAC/EC]				
FP 6.1	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T_1	T_2	S	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK: PAC	HK: (HC)	SK _S : (HC)	SK: PAC	SK: [IAC/EC]
		HK: [IAC/EC]				
FP 6.2	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T_1	T_2	S	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK _S : PAC	HK: (HC)	SK: (HC)	SK: PAC	SK: [IAC/EC]
		HK _S : [IAC/EC]				
FP 6.3	$P_{[ANT]}$	$P_{[CONS]}$	T_1	T_2	S	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK: (HC)	HK: PAC	HK _S : (HC)	SK: (HC)	SK: PAC	SK: [IAC/EC]
		HK: [IAC/EC]				

Fig. 3.6. Modelo formal-funcional 6 (FP 6)

FP 7 Modelo formal-funcional 7. En el Modelo 7 el Grupo P está construido como una pequeña frase ternaria, y en su vuelta el módulo P_A (con alguna modificación) se fusiona con T .

FP 7. Modelo formal-funcional 7 (7.0)

- Una posible HK: (HC) tras un posible primer módulo (P_A), una HK: PAC obligada cerrando P_A con HK: [IAC/EC] como variantes y una HK: HC obligada para cerrar P_B .
- Una SK: (HC) obligada como cierre del módulo fusionado P_A'/T , como preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 7.1. Modelo formal-funcional 7.1

- Una posible HK: (HC) tras un posible primer módulo (P_A), una HK: PAC obligada cerrando P_A con HK: [IAC/EC] como variantes y una HK_S: HC obligada para cerrar P_B .
- Una SK: HC obligada como cierre del módulo fusionado P_A'/T , como preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 7.2. Modelo formal-funcional 7.2

- Una posible HK: (HC) tras un posible primer módulo (P_A), una HK: PAC obligada cerrando P_A con HK: [IAC/EC] como variantes y una HK: HC obligada para cerrar P_B .
- Una SK_S: HC obligada como cierre del módulo fusionado P_A'/T , como preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 7.3. Modelo formal-funcional 7.3

- Una posible HK: (HC) tras un posible primer módulo (P_A), una HK: PAC obligada cerrando P_A con HK: [IAC/EC] como variantes y una HK_S: HC obligada para cerrar P_B .
- Una SK_S: HC obligada como cierre del módulo fusionado P_A'/T , como preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 7 (7.0)	(P_A)	P_A ↓ HK: (HC)	P_B ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	P_A'/T ↓ HK: HC	S ↓ SK: HC	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 7.1	(P_A)	P_A ↓ HK: (HC)	P_B ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	P_A'/T ↓ HK _S : HC	S ↓ SK: HC	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 7.2	(P_A)	P_A ↓ HK: (HC)	P_B ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	P_A'/T ↓ HK: HC	S ↓ SK _S : HC	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 7.3	(P_A)	P_A ↓ HK: (HC)	P_B ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	P_A'/T ↓ HK _S : HC	S ↓ SK _S : HC	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.7. Modelo formal-funcional 7 (FP 7)

FP 8 Modelo formal-funcional 8. En el Modelo 8 la T y el primer módulo o frase del Grupo S están fundidos en una sola unidad.

FP 8. Modelo formal-funcional 8 (8.0)

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK: (PAC) como cierre del módulo fusionado $T/S_{(1)}$ con SK: [IAC] como variante.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 8.1. Modelo formal-funcional 8.1

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) como cierre del módulo fusionado $T/S_{(1)}$ con SK: [IAC] como variante.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 8.2. Modelo formal-funcional 8.2

- Una HK: HC obligada para cerrar el Grupo P .
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre del módulo fusionado $T/S_{(1)}$ con SK_S: [IAC] como variante.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 8.3. Modelo formal-funcional 8.3

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre del módulo fusionado $T/S_{(1)}$ con SK_S: [IAC] como variante.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 8 (8.0)	P	$T/S_{(1)}$ ↓ HK: HC	$S_{(2)}$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC]	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 8.1	P	$T/S_{(1)}$ ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	$S_{(2)}$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC]	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 8.2	P	$T/S_{(1)}$ ↓ HK: HC	$S_{(2)}$ ↓ SK _S : (PAC) SK _S : [IAC]	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 8.3	P	$T/S_{(1)}$ ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC]	$S_{(2)}$ ↓ SK _S : (PAC) SK _S : [IAC]	K ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.8. Modelo formal-funcional 8 (**FP 8**)

FP 9 Modelo formal-funcional 9. En el Modelo 9 la última frase o el último módulo del Grupo S se fusiona con K , por lo que este fragmento adquiere una doble función.

FP 9. Modelo formal-funcional 9 (9.0)

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC/HC] como variantes.
- Una posible SK: (HC) cerrando la T , con SK: [PAC/IAC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) cerrando S_I o $S_{I,1}$ con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada cerrando S_2 / K o $S_{I,2} / K$ con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 9.1. Modelo formal-funcional 9.1

- Una HK_[S]: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK_[S]: [IAC/EC/HC] como variantes.
- Una posible SK_[S]: (HC) cerrando la T , con SK_[S]: [PAC/IAC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) cerrando S_I o $S_{I,1}$ con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada cerrando S_2 / K o $S_{I,2} / K$ con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 9.2. Modelo formal-funcional 9.2

- Una HK: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK: [IAC/EC/HC] como variantes.
- Una posible SK: (HC) cerrando la T , con SK: [PAC/IAC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) cerrando S_I con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada cerrando $S_{2,2} / K$ con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 9.3. Modelo formal-funcional 9.3

- Una HK_[S]: PAC obligada para cerrar el Grupo P , con HK_[S]: [IAC/EC/HC] como variantes.
- Una posible SK_[S]: (HC) cerrando la T , con SK_[S]: [PAC/IAC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) cerrando S_I con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada cerrando $S_{2,2} / K$ con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 9 (9.0)	P	T ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC/HC]	$S_I (S_{I,1})$ ↓ SK: (HC) SK: [PAC/IAC/EC]	$S_2 (S_{I,2}) / K$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	$S_2 (S_{I,2}) / K$ ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 9.1	P	T ↓ HK _[S] : PAC HK _[S] : [IAC/EC/HC]	$S_I (S_{I,1})$ ↓ SK _[S] : (HC) SK _[S] : [PAC/IAC/EC]	$S_2 (S_{I,2}) / K$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	$S_2 (S_{I,2}) / K$ ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 9.2	P	T ↓ HK: PAC HK: [IAC/EC/HC]	S_I ↓ SK: (HC) SK: [PAC/IAC/EC]	$S_{2,1}$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	$S_{2,2} / K$ ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 9.3	P	T ↓ HK _[S] : PAC HK _[S] : [IAC/EC/HC]	S_I ↓ SK _[S] : (HC) SK _[S] : [PAC/IAC/EC]	$S_{2,1}$ ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	$S_{2,2} / K$ ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.9. Modelo formal-funcional 9 (FP 9)

FP 10 Modelo formal-funcional 10. En el Modelo 10 el Grupo *P* termina con cualquier tipo de cadencia sobre una HK secundaria.

FP 10. Modelo formal-funcional 10 (10.0)

- Una HK_S: PAC/HC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 10.1. Modelo formal-funcional 10.1

- Una HK_S: PAC/HC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 10.2. Modelo formal-funcional 10.2

- Una HK_S: PAC/HC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_S: (HC) como cierre de la *T* y preparación del Grupo *S*.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 10.3. Modelo formal-funcional 10.3

- Una HK_S: PAC/HC obligada para cerrar el Grupo *P*, con HK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_S: (PAC) como cierre de la *T* y entrada en el Grupo *S*, con SK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo *S* (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 10 (10.0)	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK _S : PAC/HC HK _S : [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK: (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 10.1	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK _S : PAC/HC HK _S : [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK: (PAC) SK: [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 10.2	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK _S : PAC/HC HK _S : [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK _S : (HC)	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]
FP 10.3	<i>P</i>	<i>T</i> ↓ HK _S : PAC/HC HK _S : [IAC/EC]	<i>S</i> ↓ SK _S : (PAC) SK _S : [IAC/EC]	<i>K</i> ↓ SK: PAC SK: [IAC/EC]

Fig. 3.10. Modelo formal-funcional 10 (FP 10)

FP 11 Modelo formal-funcional 11. En el Modelo 11 se produce la fusión de la frase o módulo final del Grupo P con la T (o con el comienzo de la T). La diferencia con el **FP 7** es que en este caso el Grupo P está formado por dos frases o módulos consecutivos, por lo que no tiene estructura ternaria ni se produce una reprise interna de P_A tras P_A y P_B .

FP 11. Modelo formal-funcional 11 (11.0)

- Una HK: PAC obligada para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible HK_[S]: (HC) como cierre del módulo fusionado $P_{2(1,2)} / T$.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 11.1. Modelo formal-funcional 11.1

- Una HK: HC obligada para cerrar P_1 o $P_{1,1}$.
- Una posible HK_[S]: (HC) como cierre del módulo fusionado $P_{2(1,2)} / T$.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 11.2. Modelo formal-funcional 11.2

- Una HK: PAC obligada para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una posible SK_[S]: (HC) como cierre del módulo fusionado $P_{2(1,2)} / T_{[1(1,1)]}$ o de $[T_{2(1,2)}]$ y entrada en el Grupo S , con SK_[S]: [PAC/IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 11.3. Modelo formal-funcional 11.3

- Una HK: HC obligada para cerrar P_1 o $P_{1,1}$.
- Una posible SK_[S]: (HC) como cierre del módulo fusionado $P_{2(1,2)} / T_{[1(1,1)]}$ o de $[T_{2(1,2)}]$ y entrada en el Grupo S , con SK_[S]: [PAC/IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 11 (11.0)	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)} / T$	S	K
	↓	↓	↓	↓
	HK: PAC	HK _[S] : (HC)	SK: PAC	
	HK: [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]	
FP 11.1	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)} / T$	S	K
	↓	↓	↓	↓
	HK: HC	HK _[S] : (HC)	SK: PAC	
			SK: [IAC/EC]	
FP 11.2	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)} / T_{[1(1,1)]}$	$[T_{2(1,2)}]$	S
	↓	↓	↓	↓
	HK: PAC	SK _[S] : (HC)	SK: PAC	
	HK: [IAC/EC]	SK _[S] : [PAC/IAC/EC]	SK: [IAC/EC]	
FP 11.3	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)} / T_{[1(1,1)]}$	$[T_{2(1,2)}]$	S
	↓	↓	↓	↓
	HK: HC	SK _[S] : (HC)	SK: PAC	
		SK _[S] : [PAC/IAC/EC]	SK: [IAC/EC]	

Fig. 3.11. Modelo formal-funcional 11 (**FP 11**)

FP 12 Modelo formal-funcional 12. En el Modelo 12 no hay una cadencia que cierre satisfactoriamente el Grupo P , aunque sí es posible distinguir entre el ámbito de actuación del Espacio P y el comienzo de la T , por lo que no se produce fusión. Es posible encontrar cualquier tipo de cadencia cerrando la primera frase o el primer módulo del Grupo P .

FP 12. *Modelo formal-funcional 12 (12.0)*

- Una posible HK: (PAC) para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: HC obligada como cierre de la T y preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 12.1. *Modelo formal-funcional 12.1*

- Una posible HK: (PAC) para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre de la T y entrada en el Grupo S con SK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 12.2. *Modelo formal-funcional 12.2*

- Una posible HK: (PAC) para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK_S: HC obligada como cierre de la T y preparación del Grupo S .
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 12.3. *Modelo formal-funcional 12.3*

- Una posible HK: (PAC) para cerrar P_1 o $P_{1,1}$, con HK: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK_S: PAC obligada como cierre de la T y entrada en el Grupo S con SK_S: [IAC/EC] como variantes.
- Una SK: PAC obligada como cierre del Grupo S (en el EEC), con SK: [IAC/EC] como variantes.

FP 12 (12.0)	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)}$	T	S	K
		↓		↓	↓
		HK: (PAC)		SK: HC	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]			SK: [IAC/EC]
FP 12.1	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)}$	T	S	K
		↓		↓	↓
		HK: (PAC)		SK: PAC	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]		SK: [IAC/EC]	SK: [IAC/EC]
FP 12.2	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)}$	T	S	K
		↓		↓	↓
		HK: (PAC)		SK _S : HC	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]			SK: [IAC/EC]
FP 12.3	$P_{1(1,1)}$	$P_{2(1,2)}$	T	S	K
		↓		↓	↓
		HK: (PAC)		SK _S : PAC	SK: PAC
		HK: [IAC/EC]		SK _S : [IAC/EC]	SK: [IAC/EC]

Fig. 3.12. Modelo formal-funcional 12 (**FP 12**)

El **FP 1** es el modelo más frecuente, como ya advirtió Caplin. En las sonatas de Soler el 32,94 % de los casos (56) se acogen a este modelo, es decir, casi la tercera parte. Dentro del **FP 1**, el modelo original (**FP 1.0**) ocurre en 35 de los 56 casos, dato que mantiene a dicho modelo original a la cabeza de todos los submodelos. En la **Fig. 3.1** se observa el esquema temático-cadencial que debe cumplir este modelo según Caplin. Las cadencias imperfecta y evadida (IAC y EC) que aparecen como variantes las he incluido a raíz de la casuística observada en las sonatas preclásicas, donde la articulación no siempre es tan nítida como en las sonatas clásicas. Como ilustración de este modelo se muestran los objetivos cadenciales de la *Sonata n° 2* (**Ej. 3.1**), donde se utilizan las cadencias básicas del modelo (una HK: PAC cerrando el Grupo *P*, una SK: HC cerrando la *T* y una SK: PAC cerrando el Grupo *S*), y donde la SK: HC del c. 37 proporciona una MC perfecta que separa la sección *P + T* de *S + K*.

Presto

cc. 13-15 HK: PAC cc. 36-37 SK: HC cc. 45-46 SK: HC

Ej. 3.1 *Sonata n° 2* en *Mi* \flat *M*. Las tres cadencias habituales del **FP 1** y la MC

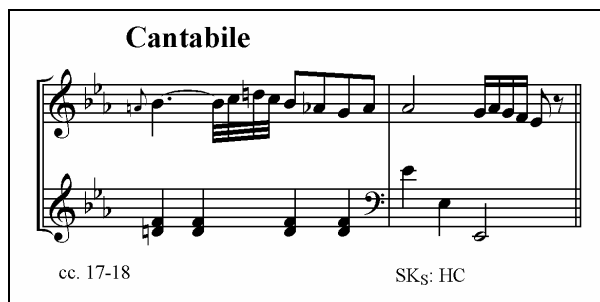
El **FP 1.1** se produce en 15 casos, lo que lo convierte en el tercer submodelo más abundante. La diferencia con el **FP 1.0** es que ahora se entra en el Grupo *S* a través de una SK: PAC, aunque la mayoría de las veces se utiliza en realidad una SK: IAC o una SK: EC. Un ejemplo muy nítido se encuentra en la *Sonata n° 131* (**Ej. 3.2**).

[Senza Tempo]

cc. 7-8 HK: PAC cc. 13-14 HK: PAC cc. 21-22 HK: PAC

Ej. 3.2 *Sonata n° 131* en *La* *M*. Las tres cadencias habituales del **FP 1.1**. La anacrusa del c. 14 es el comienzo del Grupo *S*

El **FP 1.2**, con sólo dos ejemplos, es consecuencia de una variante tonal al comienzo del Grupo *S*, que se ubica en una SK_S en lugar de hacerlo en la SK convencional. De ahí que la HC se produzca sobre esta primera SK_S que, normalmente, es sustituida por la SK normativa al final del Grupo *S*. En la *Sonata n° 79/1* en *Fa* \sharp *M* la SK_P es *Do* \sharp *M*, pero el comienzo del Grupo *S* se ubica en su lugar en una SK_S que es *La* \flat *M*, es decir, la dominante enarmonizada de la SK_P, y sobre ella se produce la HC (**Ej. 3.3**).

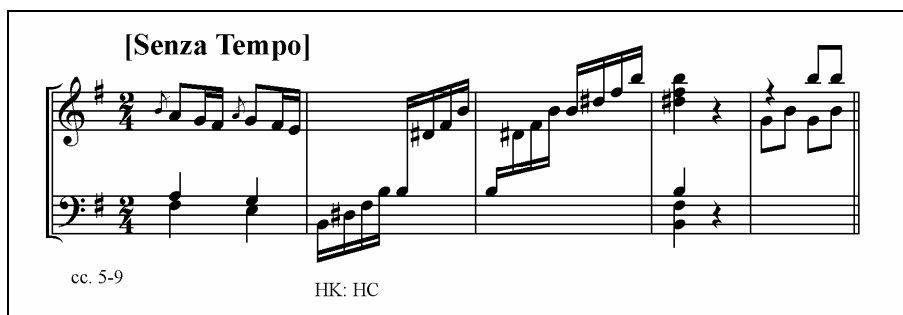


Ej. 3.3 Sonata n° 79/1 en Fa# M.
Cadencia entre *T* y el Grupo *S* del **FP 1.2**

El **FP 1.3** es consecuencia de la misma variante (un Grupo *S* ubicado inicialmente en una SK_S), pero en este caso la entrada en el mismo se efectúa mediante una SK: PAC, una SK: IAC o una SK: EC. Son cuatro los casos que encajan en este submodelo.

La utilización del **FP 1** según el porcentaje de aparición de los tipos *sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata* se estudia en la **Tabla 1.4**. La correlación entre los porcentajes de distribución de los tipos (aproximadamente dos tercios, un décimo y un quinto, respectivamente; v. **Tabla 1.2**) se corresponde bastante con la distribución de los casos de **FP 1**: más de las dos terceras partes (en realidad tres cuartas partes) ocurren en *sonata binaria*, poco menos de la décima parte en *sonata mixta* y poco menos de la quinta parte en *forma sonata*.

El **FP 2** es el segundo modelo más frecuente, coincidiendo de nuevo con las observaciones de Caplin. En las sonatas de Soler supone el 24,11 % de los casos (41), es decir, casi la cuarta parte. Dentro del **FP 2**, el modelo original (**FP 2.0**) ocurre en 30 de los 41 casos, colocándolo así en segundo lugar entre todos los submodelos. La **Fig. 3.2** muestra el esquema temático-cadencial que debe cumplir este modelo según Caplin. La señal que distingue este modelo es el cierre del Grupo *P* con una HK: HC obligada, sin posibles variantes, siendo lo demás igual que en el **FP 1**. En la *Sonata n° 129* se puede comprobar cómo el Grupo *P* se cierra con una HK: HC, tras lo cual se inicia la *T* en el c. 9 (**Ej. 3.4**).



Ej. 3.4 Sonata n° 129 en mi m. Primera cadencia del **FP 2** entre *P* y *T*

Las variantes del **FP 2** proceden, al igual que en el **FP 1**, del empleo de una SK: PAC (o SK: IAC/EC) en el caso del **FP 2.1** (6 casos); de una SK_S: HC en el **FP 2.2** (3 casos) y de una SK_S: PAC (o SK_S: IAC/EC) en el **FP 2.3** (2 casos).

La **Tabla 1.4** muestra una correlación exacta entre los tipos de sonata y la distribución del **FP 2** en el tipo *sonata binaria*, puesto que dos tercios de los casos se encuentran en este tipo. Sin embargo, 7 casos suponen bastante más de la décima parte en la *sonata mixta*, y 6 casos bastante menos de la quinta parte en la *forma sonata*, lo que muestra una cierta inclinación del **FP 2** hacia la *sonata mixta* en detrimento de su aparición en la *forma sonata*.

El **FP 3** ocupa el tercer puesto entre los modelos por número de apariciones, alcanzando exactamente una décima parte de los casos. Es también aquí el **FP 3.0** el submodelo más frecuente con diferencia (12 de los 17 casos), colocándose por tanto en cuarto lugar entre todos los submodelos. La particularidad del **FP 3**, como se puede observar en la **Fig. 3.3**, reside en la configuración del Grupo *P* (o de *P_I*) como un período, siendo el resto igual aquí y en las variantes que en el **FP 1**. En 9 de los 12 casos el Grupo *P* está formado por una única frase tipo período. En dos de los tres restantes hay dos frases, siendo *P_I* un período y *P₂* una mera continuación cadencial (*Sonata n° 68/2* y *92/4*). El caso restante permite introducir aquí el concepto de *doble modelo formal-funcional*, que nace de la conjunción de dos modelos en la misma sonata debido a la presencia en la misma del rasgo más sobresaliente de ambos. Así, la *Sonata n° 93/1* presenta un *P_I* tipo período (por ello encaja en el **FP 3**) y un *P₂* formado como una frase sin cierre convincente antes de la *T* (lo que lleva al **FP 12**). La *Sonata n° 87* es un ejemplo perfecto del **FP 3** más normativo: comienza con un Grupo *P* configurado como un período con una HK: HC en medio y una HK: PAC al final, dando paso después al inicio de la *T* (**Ej. 3.5**).

Ej. 3.5 *Sonata n° 87 en sol m.* Grupo *P* construido como un período (**FP 3**)

Sólo existe un ejemplo de **FP 3.1**, submodelo que da paso al Grupo *S* mediante una SK: IAC (*Sonata n° 157*), mientras que son cuatro los casos de **FP 3.2**, donde el final de la *T* viene marcado por una SK_S: HC.

La **Tabla 1.4** evidencia en este caso una falta absoluta de correlación entre la distribución de los tipos formales y los porcentajes de los modelos. Sólo 6 casos se producen en *sonata binaria* (la tercera parte, cuando dicho tipo supone los dos tercios de los tipos formales) y 1 en *sonata mixta* (por debajo de la décima parte), mientras que son 10 los casos de **FP 3** que se producen en *forma sonata*, es decir, cerca de tres quintas partes, cuando este tipo sólo supone la quinta parte de los tipos formales. Esta

desviación no es, naturalmente, una casualidad, sino consecuencia de la relación habitual entre esta construcción formal y la configuración de sus temas como períodos.

El **FP 4** ya no ocupa, sin embargo, la cuarta posición en cuanto al número de apariciones, puesto que sólo 8 casos (4,7 %) se acogen a este modelo, siendo superado por otros modelos posteriores. Dentro del **FP 4**, el modelo original (**FP 4.0**) ocurre en 6 de los 8 casos, quedando así relegado a una séptima posición entre todos los submodelos. La **Fig. 3.4** muestra el esquema temático-cadencial que debe cumplir este modelo según Caplin. La marca distintiva de este modelo es una HK: HC como final de una transición no modulante, siendo lo demás igual que en el **FP 1**. Este procedimiento, que es relativamente habitual en las sonatas de los clásicos vieneses⁴² y permite la repetición casi literal de la misma transición en la II Parte, no parece ser especialmente apreciado en el terreno de la sonata preclásica en general. Uno de los escasos ejemplos del **FP 4** en Soler es la *Sonata n° 37*, donde se puede comprobar cómo el final de la *T* viene marcado por un HK: HC, a partir de la cual la misma dominante de la HK se convierte en la SK para exponer el Grupo *S* (**Ej. 3.6**).

[Senza Tempo]

cc. 5-9 HK: PAC HK: HC

Ej. 3.6 *Sonata n° 37* en *Re M.* Final del Grupo *P* en una HK: PAC (c. 5), *T* no modulante desde el c. 5⁴ que termina con una HK: HC (c. 8) y comienzo del Grupo *S* en el c. 9 (**FP 4**)

El **FP 4** incluye entre sus apariciones otro caso de *doble modelo formal-funcional*, encarnado en la *Sonata n° 31*, que además de la condición básica del **FP 4** presenta una fusión *S / K*, por lo que también encaja en el **FP 9**. Por su parte, el único submodelo del que hay ejemplos en Soler es el **FP 4.1**, del cual sólo hay dos casos. La diferencia con el modelo original es que aquí la HC se produce sobre una HK_S (una tonalidad inicial subordinada, casi siempre una tonalidad engañosa en la cual termina la *T*, siendo otra la SK en la que se expone finalmente el Grupo *S*). Curiosamente, uno de los dos casos de este submodelo (la *Sonata n° 24*) es también un ejemplo de *doble modelo formal-funcional*, que además de cerrar la *T* con una HK_S: HC, clausura la I Parte con una fusión *S*_{2.2} / *K*, lo que corresponde al **FP 9.3**. De esta forma, las dos sonatas de este grupo que emplean un *doble modelo* lo hacen compartiendo el **FP 4** con el **FP 9**.

La **Tabla 1.4** se ajusta mejor en este caso a la proporción de los tipos formales. La cuarta parte de los **FP 4** (6 casos) se encuentran en el tipo *sonata binaria*, mientras que los dos casos restantes se encuentran en cada uno de los tipos restantes.

⁴² El propio Caplin cita la *Sonata KV 283* en *Sol M* (I mov.) de Mozart, o la *Sonata n° 5 op. 10/1* (I mov.) de Beethoven como ejemplos, entre otros (1998: 280).

En el **FP 5** el paso de la HK a la SK se realiza en dos fases (**Fig. 3.5**): tras una *T* no modulante (como mucho basada en una HK_S), S_1 termina con SK: HC y es S_2 el que redondea la SK con una SK: PAC. El Grupo *P* puede tener estructura de período, pero no es obligatorio, y esta es una de las diferencias con el **FP 4**, junto con la SK: HC en medio de *S*. Un modelo como éste está mucho más cercano, evidentemente, a la idiosincrasia del estilo clásico más ortodoxo que a la sonata preclásica ibérica. De ahí que sólo haya dos casos (1,17 %), ambos correspondientes al modelo original (**FP 5.0**), en toda la producción de Soler. Uno de ellos –la *Sonata n° 53*– puede ilustrar muy bien el procedimiento (**Ej. 3.7**).

Ej. 3.7 *Sonata n° 53* en *La M.* Final de la *T* en una HK: HC (c. 23); comienzo de S_1 en el c. 24; final de S_1 en el c. 34 con una SK: HC y comienzo en el c. 35 de S_2 (**FP 5**)

A pesar de que dos únicos casos no son suficientes para establecer una correlación con los tipos de sonata, no se puede pasar por alto –consultando la **Tabla 1.4**– que uno de ellos se produce en un tipo *forma sonata* (*Sonata n° 91/4*), mientras que el otro, la recién nombrada *Sonata n° 53*, es una *sonata binaria* que, sin embargo, hace gala de un lenguaje claramente galante, incluyendo además un extenso Grupo *S* basado en tres frases cuya extensión casi triplica, junto con *K*, la de $P + T$. Todo ello muestra que este modelo es un procedimiento natural dentro del estilo clásico (ya sea galante o no), al tiempo que resulta bastante ajeno al lenguaje precedente (en la línea de Scarlatti o del Soler más cercano al italiano).

En el **FP 6** las dos fases moduladoras –una HK: HC y una SK: HC– tienen lugar al final de T_1 y de T_2 (**Fig. 3.6**). El Grupo *P* puede tener o no además estructura de período. Todos los submodelos en este grupo proceden del empleo de tonalidades secundarias. El **FP 6.1** cierra la segunda frase de la transición (T_2) con una SK_S : HC. En el **FP 6.2** el Grupo *P* termina con una HK_S : PAC. El **FP 6.3**, por último, inserta una HK_S : HC entre T_1 y T_2 . Las 7 apariciones de este modelo (4,11 %) lo sitúan en el octavo lugar, por lo que tampoco es un procedimiento favorito entre los empleados por Soler. Llama la atención que el modelo original (**FP 6.0**) esté presente en 3 casos, y que el único submodelo empleado, el **FP 6.3**, sea el que asuma los 4 casos restantes, lo que muestra aquí una preferencia por el empleo de tonalidades secundarias. En el caso del **FP 6.3** se trata de una tonalidad inicial secundaria (HK_S) sobre la que se produce una HC en el camino hacia la SK. Cuando la obra está en modo menor, esta HK_S es con frecuencia el HK: tP (el relativo mayor de la tónica), terminando el recorrido de la Exp. en una SK que es la HK: d (la dominante natural), todo lo cual dibuja un arco tonal que coincide con las notas de la tríada. La *Sonata n° 39* es un perfecto ejemplo para el modelo original (**Ej. 3.8**), y la *Sonata n° 113* ilustra el **FP 6.3** (**Ej. 3.9**).

[Senza Tempo]

cc. 11-13 HK: PAC cc. 18-19 HK: HC c. 28-29 SK: HC

Ej. 3.8 *Sonata n° 39 en re m (dórico)*. La HK: PAC cierra el Grupo *P* en el c. 12. La HK: HC del c. 19 marca el final de *T*₁, y la SK: HC del c. 29 pone fin a *T*₂ con una MC antes la llega del Grupo *S*

Andante

cc. 9-10 HK: PAC cc. 14-15 SKs: HC cc. 21-22 SK: HC

Ej. 3.9 *Sonata n° 113 en mi m*. El Grupo *P* –que en este caso tiene además estructura de período– se cierra con una HK: PAC (c. 10). La *T*₁ culmina en este caso en una HKs: HC (c. 15) sobre una tonalidad (*Sol M*) que da paso en el c. 22 a una SK: HC que cierra *T*₂ preparando la entrada del Grupo *S* en *si m*

La **Tabla 1.4** muestra una repartición de los casos casi equilibrada entre los tipos *sonata binaria* y *forma sonata*, estando ausente del tipo *sonata mixta*. No parece que haya además ninguna correlación entre el **FP 6** y el **FP 6.3** en cuanto a su preferencia por uno u otro de los tipos mencionados: ambos modelos se encuentran en los dos tipos, aunque dos de los tres casos del **FP 6** (el más «normativo») se encuentran en el tipo *forma sonata*, mientras que sólo uno de los cuatro casos del **FP 6.3** (donde están implicadas tonalidades secundarias) aparece en dicho tipo, correspondiendo los restantes al tipo *sonata binaria*, que parece así más proclive a estas alteraciones.

Como se puede comprobar en el Apéndice 3, no hay en Soler ningún ejemplo del **FP 7**, algo comprensible cuando se comprueban las condiciones que implica (**Fig. 3.7**): un Grupo *P* construido como una pequeña frase ternaria, cuya vuelta al *P*_A inicial está modificada y carece de un cierre convincente, puesto que se dirige más bien hacia la SK, por lo que –ante la ausencia de una *T* independiente– este segmento temático asume retroactivamente también la condición de *T*.⁴³ Se trata, por tanto, del primer ejemplo de *fusión temática*, donde un mismo material temático desempeña dos funciones diferentes

⁴³ Caplin denomina MT A (Main Theme A), MT B y MT A' a nuestro *P*_A, *P*_B y *P*_A', notación que sólo se emplea en este grupo en un intento de reflejar la nomenclatura de la frase ternaria adaptada al Grupo *P*. Caplin considera incluso la posibilidad de un HK: HC en medio de su MT A –nuestro *P*_A (1998: 196). Véase el Cap. 0 para la terminología y la **Fig. 3.7**.

(v. Apartado 3.2.4). No es la fusión de materiales la razón de su ausencia en el repertorio soleriano, sino la construcción temática del Grupo *P*, cuya repetición interna de material tras la frase contrastante es algo ajeno, en general, al estilo de la sonata preclásica.⁴⁴ La fusión de materiales, admitida por tanto como mecanismo funcional dentro de la construcción temática, será un procedimiento que va a originar dos de los nuevos modelos, como veremos enseguida.⁴⁵ Para este grupo en particular, las variantes del modelo original (**FP 7.0**), en previsión de que puedan aparecer en cualquier otra obra, derivan también del posible empleo de tonalidades secundarias (v. **Fig. 3.7**).

Otro de los modelos con presencia mínima es el **FP 8**, donde la *T* (o el módulo final de la *T*) está fundido con el primer módulo o frase del Grupo *S*. Encontramos, por tanto, otro ejemplo de *fusión temática*, quizá el más problemático, ya que integra en la misma unidad dos unidades temáticas procedentes de secciones diferentes (*P* + *T* y *S* + *K*) dentro de la Exp. De ahí que el propio Caplin lo ubique en el último lugar de sus modelos. En las sonatas de Soler, incluso, no se observa el **FP 8.0** (donde el Grupo *P* termina con una HK: HC), sino únicamente el **FP 8.1** (donde *P* se cierra con una HK: PAC/IAC/EC). El **Ej. 3.10** reproduce una cita de la *Sonata n.º 101*, con el objeto de comprobar la fusión de la *T* con el primer módulo del Grupo *S* tras una clara HK: PAC.

Allegro

cc. 19-27 HK: PAC

cc. 34-36

Ej. 3.10 *Sonata n.º 101* en Fa M. El Grupo *P* termina en el c. 20 con una HK: PAC. En el c. 21 comienza un material con apariencia de *T* que se fusiona con el primer módulo del Grupo *S* ($S_{1,1}$), que continúa con $S_{1,2}$ en el c. 25². En el c. 34 se ubica el comienzo de S_2

La **Tabla 1.4** muestra que una de las apariciones del **FP 8.1** se produce en un tipo *sonata binaria* (la citada *Sonata n.º 101*), mientras que la otra ocurrencia se encuentra en

⁴⁴ Caplin no tiene, sin embargo, dificultades para citar ejemplos entre los clásicos vieneses: el *Cuarteto op. 50/2* en Do M (IV mov.) o la *Sonata Hob. XVI: 30* en La M (I mov.), ambos de Haydn, o la *Sonata n.º 3 op. 2/3* (I mov.) de Beethoven (1998: 280).

⁴⁵ Caplin expresa la fusión con el símbolo MT A' \Rightarrow Tr, donde la doble flecha significa «se convierte o transforma en» (“becomes”), en el sentido de que el material P_A' asume retroactivamente también la función *T*.

un tipo *forma sonata* (*Sonata n° 94/2*). Las implicaciones de uno y otro caso son bien diferentes. En un tipo *sonata binaria* la Rec. empieza, normativamente, con la reprise de $S + K$, pero en este caso el primer módulo del Grupo S está fusionado con la T , por lo que la Rec. debe comenzar en este caso con dicho segmento T / S . Así sucede en la *Sonata n° 101*, donde el Des. termina con un material N que da paso directamente al segmento $T / S_{1.1}$ con el que se inicia la Rec. En el caso del tipo *forma sonata* la Rec. empieza con el primer módulo del Grupo P , tras lo cual se recorre el resto de la sección $P + T$ (con alguna posible omisión) para dar paso después al Grupo S . La presencia de la unidad fusionada T / S hace aquí obligada la reprise de una T que no puede ser omitida. En la *Sonata 94/2* la Rec. comienza con el retorno de $P_{1.1}$ en la HK, omitiendo después $P_{1.2}$ y dando paso a la reprise de $T / S_{1.1}$ y del resto de la sección $S + K$. En esta sonata, además, se produce otra anomalía por la repetición interna de la frase S_1 (subdividida en tres módulos). Esto supone volver a empezar desde $T / S_{1.1}$, insertando una función de transición *después* de una frase del Grupo S , un procedimiento que denomino *interpolación temática* (v. Sección 3.7). En el Apéndice 2 se pueden estudiar con todo detalle los esquemas de ambas sonatas.

A partir de aquí se pasa revista a los cuatro modelos formal-funcionales que he tenido que confeccionar como resultado del «trabajo de campo» con todas las sonatas de Soler (y con otras sonatas de autores ibéricos de la época), a la vista de que los ocho modelos de Caplin no eran suficientes para explicar el comportamiento temático-cadencial de algunas de estas obras. El propio autor explica que su Tabla 13.1 recoge “ocho de estos modelos [...] (Otros modelos que aparecen aquí y allá pueden ser entendidos usualmente como variantes de los aquí presentados)” (1998: 196). Como se ha podido comprobar, no ha sido suficiente elaborar tres variantes o submodelos de cada modelo original, sino que ha sido necesario prolongar la serie de modelos con los cuatro que ahora presento. Para ello he procurado en todo momento mantener la lógica y la coherencia de los modelos originales, a la vez que elaboraba las consabidas variantes de cada nuevo grupo.

En el **FP 9** el signo distintivo es que la última frase o el último módulo del Grupo S se fusiona con K , por lo que este segmento temático vuelve a ser un ejemplo de doble función por *fusión temática*. No obstante, la gran variedad de matices que se producen en los objetivos cadenciales ha hecho necesaria una gran flexibilidad interna en este sentido (v. **Fig. 3.9**). De esta forma, el Grupo P suele terminar con una HK: PAC (pero se admiten todas las demás variantes). La T culmina con una SK: HC (pero también admite las demás posibilidades). Entre S_1 ($S_{1.1}$) y S_2 ($S_{1.2}$) / K puede existir una SK: PAC (también una SK: IAC/EC), pero cerrando el segmento fusionado es necesaria esta misma cadencia de forma obligatoria. Los submodelos **FP 9.1** y **FP 9.3** contemplan la posibilidad de que la HK inicial y/o la primera SK sean secundarias (HK_S y SK_S). Por su parte, los submodelos **FP 9.2** y **FP 9.3** son consecuencia de una mayor subdivisión en el Grupo S (una frase S_1 y otra frase S_2 , cuyo segundo módulo $S_{2.2}$ es aquí el protagonista de la fusión con K). Globalmente este grupo es bastante frecuente en las sonatas ibéricas, y cualquier conocedor de las sonatas de Scarlatti y de Albergo, por ejemplo, podrá atestiguarlo.⁴⁶

⁴⁶ Veáanse p. ej. las *Sonatas K. 34, 119 o 308* de Scarlatti, o las *Sonatas n° IV, V, XXVII- XXIX* de Albergo.

La **Tabla 2.2** muestra que este grupo es el cuarto más frecuente entre los modelos formal-funcionales, con 12 apariciones (7,05 %), lo que corrobora su importancia como procedimiento temático-cadencial. Dentro del grupo, el más frecuente con diferencia es el modelo original (**FP 9.0**), con ocho apariciones. No se puede pasar por alto que dos de estos casos son también ejemplos de *doble modelo formal-funcional*, compartiendo modelo con el **FP 4** (*Sonata n° 31*) y con el **FP 12.1** (*Sonata n° 14*), puesto que dichas obras muestran los signos distintivos de ambos modelos en cada caso.⁴⁷ Un ejemplo liso y llano del **FP 9** lo encontramos en la *Sonata n° 118* (**Ej. 3.11**).

Allegro

SK: PAC

Ej. 3.11 *Sonata n° 118 en la m.* El Grupo *S* consta de dos módulos $S_{1.1}$ y $S_{1.2}$ que se exponen por primera vez en el c. 43 y se cierran en falso con una SK: HC que da paso a una vuelta de ambos módulos: a partir del c. 55 reaparece $S_{1.1}$ y en el c. 59 lo hace $S_{2.2}$, pero esta vez, a falta de un grupo conclusivo posterior, adquiere también la función *K* ($S_{1.2} / K$), como ejemplo de la fusión temática habitual del **FP 9**

El **FP 9.1** sólo incluye dos casos, y uno de ellos –la *Sonata n° 4*– es también un ejemplo de *doble modelo formal-funcional* donde se producen tanto la fusión característica del **FP 9.1** ($S_{1.2} / K$) como la fusión distintiva del **FP 11.2** ($P_{1.3} / T$). La única aparición del **FP 9.2** se localiza en la *Sonata n° 17*, donde la única novedad es la mayor subdivisión del Grupo *S*. El único caso de **FP 9.3**, por último, responde de nuevo a un *doble modelo formal-funcional* ya comentado al estudiar el **FP 4**.

La **Tabla 1.4** muestra una evidente correlación de este modelo con el tipo *sonata binaria*, donde se producen 8 de los 11 casos contemplados (unas dos terceras partes, igual que la proporción de este tipo).⁴⁸ Sin embargo, en los dos tipos restantes la correlación se invierte, ya que dos casos se producen en el tipo menos abundante (*sonata mixta*) y sólo uno en el tipo *forma sonata* (que sin embargo supone la quinta parte de los tipos formales).

⁴⁷ Aparte de la fusión S / K , una transición con final en HK: HC en el primer caso, y un Grupo *P* sin cierre cadencial convincente en el segundo ejemplo.

⁴⁸ La *Sonata n° 125* no ha podido ser incluida en esta tabla porque es el único caso cuyo tipo formal es *sonata especial* (SE). Por ello, aunque hay 12 casos de **FP 9** sólo se contemplan aquí los 11 restantes.

En el **FP 10** el Grupo *P* termina con cualquier tipo de cadencia sobre una HK_S. Naturalmente, la ubicación de un material del Grupo *P* en otra región tonal que no sea la HK colisiona contra la supuesta estabilidad tonal de dicho grupo temático, y produce una *variante* que queda reflejada en la Tabla de tipologías (v. Apéndice 2). El empleo, además, de una SK: HC como cierre de *T* conduce al modelo original (**FP 10.0**), mientras que la entrada en el Grupo *S* mediante una SK: PAC (IAC/EC) explica el **FP 10.1**. Los otros dos submodelos son la consecuencia del empleo de una SK_S como final de *T* (véase la **Fig. 3.10**). Con sólo 4 casos, se trata también de un grupo muy escaso (2,35 %), aunque también muy llamativo. En efecto, tres de los ejemplos se producen en sonatas consecutivas (*Sonatas n° 25, 26, 27*) de la única colección ordenada por el propio Soler con destino a Lord Fitzwilliam (v. Apéndice 1), por lo que, aparte de formar parte presumiblemente de *sonatas agrupadas*, pueden ser la prueba de un experimento que se concreta en una solución temático-armónica que sólo emplea en estas tres sonatas (y en otra también muy especial, la *Sonata n° 30*). De hecho, las tres sonatas de la colección Fitzwilliam están en modo menor, en dos de ellas la HK_S es el HK: **tP** (relativo mayor de la tónica inicial) y en la *Sonata n° 27* es la **D** de dicho relativo, que finalmente se convertirá en la SK. La *Sonata n° 26* es un buen ejemplo del procedimiento empleado en el **FP 10** (**Ej. 3.12**).

Andante expresivo

cc. 1-2 cc. 6-7 cc. 10-16

HK_S: PAC

HK_S: HC

Ej. 3.12 *Sonata n° 26 en mi m.* El módulo $P_{1.1}$ abre la sonata, seguido por un módulo $P_{1.2}$, ubicado ya desde su comienzo (c. 6) en la HK_S (*Sol M*) y redondeado con una HK_S: PAC en el c. 10. En la cuarta parte de este compás arranca $P_{1.3}$ (reproducido entero en el ejemplo), que termina con una HK_S: HC en el c. 14. En el c. 15 empieza una *T* cuyo final es una SK: HC con MC (c. 21) que da paso al Grupo *S* en *si m*

El **FP 10.1** se encuentra en la *Sonata n° 30*, una obra muy especial porque es uno de los dos ejemplos de lo que he denominado *sonata en tempo variable*, por el cambio de tempo interno que se observa entre las secciones *P + T* y *S + K* (v. Sección 3.7). La diferencia con el **FP 10** es que aquí se entra en el Grupo *S* mediante una SK: PAC. En el **FP 10.2**, para complicar aún más las cosas, la cadencia previa a la entrada del Grupo *S* es una SK_S: HC (*Sonata n° 25*). El **FP 10.3** (del que no hay ningún ejemplo en Soler) lo haría mediante una SK_S: PAC (IAC/EC).

Aunque cuatro apariciones son insuficientes para establecer una correlación, resulta evidente por la **Tabla 1.4** que hay una clara preferencia por el tipo *sonata binaria* (tres casos), estando el otro adscrito al tipo *sonata mixta*. La ausencia de este modelo en el tipo *forma sonata* no puede extrañar, puesto que es un procedimiento ajeno a los parámetros más normativos de dicho tipo y más cercano a la gran variedad temática y tonal que se produce en el seno de la sonata preclásica *binaria* o *mixta*.

En el **FP 11** se produce la fusión de la frase o módulo final del Grupo *P* con la *T* (o con el comienzo de la *T*). La diferencia con el **FP 7** es que en este caso el Grupo *P* está formado por dos frases o módulos consecutivos, por lo que no tiene estructura ternaria ni se produce una reprise interna de P_A' tras P_A y P_B . Además de esto, en el modelo original **FP 11.0** se contempla la posibilidad de una HK: PAC (IAC/EC) entre las dos frases de *P* (no cuando sean módulos) y la existencia de una sola *T* no modulante que culmina con una HK_[S]: HC antes del Grupo *S* (v. **Fig. 3.11**). En el **FP 11.1** hay una HK: HC entre ambas frases del Grupo *P*. En los **FP 11.2** y **FP 11.3** la *T* consta ya de dos módulos o frases, aunque puede mantener la unidad temática, pero en este caso termina modulando y cerrándose con una SK_[S]: HC (PAC/IAC/EC). Como se puede comprobar, ha sido necesario crear un grupo muy flexible, dada la gran variedad de procedimientos que se pueden adscribir a este modelo. De hecho, en él se mezclan, por una parte, la idea de fusión ya conocida desde el **FP 7** de Caplin, y la materialización del primer tipo de grupo temático inicial descrito por Almarie Dieckow, aquél en el que la autora no podía aislar una transición independiente (v. Apartado 3.1.4 y nota 25).

Si el **FP 9** era el cuarto en orden de apariciones, el **FP 11** ocupa el quinto lugar con 11 casos (6,47 %). Aquí, sin embargo, el modelo original y el submodelo **FP 11.1** sólo se encuentran una vez cada uno, siendo con diferencia el submodelo privilegiado el **FP 11.2**, con 7 casos (uno de los cuales, la *Sonata n° 4*, es además otro ejemplo de *doble modelo formal-funcional* en combinación con el **FP 9.1**), quedando dos para el **FP 11.3**.⁴⁹ Por este motivo, parece más oportuno citar aquí un ejemplo del **FP 11.2**, como la *Sonata n° 115*, cuya I Parte hasta la llegada del Grupo *S* hay que citar entera para poder apreciar mejor el procedimiento (**Ej. 3.13**).

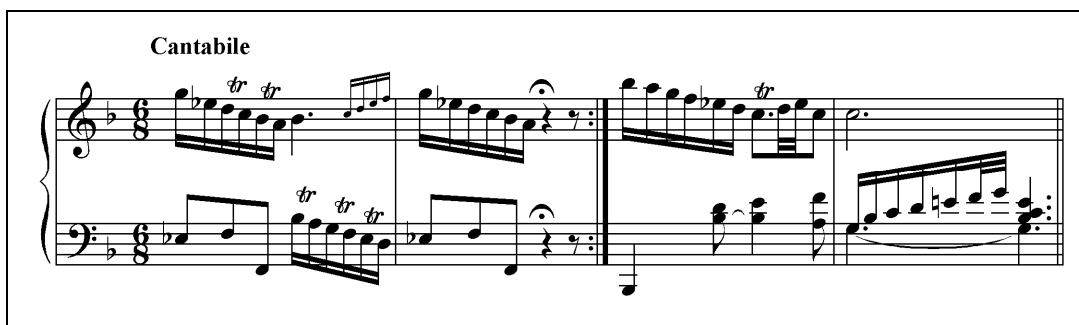
La **Tabla 1.4** revela otros hechos de interés. En efecto, 7 de los casos se encuentran en el tipo *sonata binaria*, estando ausente el modelo en el tipo *sonata mixta* y dejando los cuatro restantes al tipo *forma de sonata*. La correlación en este sentido se muestra más favorable a este último tipo de lo que indica su porcentaje total. Pero lo que más interesa es el comportamiento de este modelo en el tipo *forma sonata*, donde es predecible la reprise desde el primer módulo del Grupo *P*, aunque se puede omitir algún material posterior, e incluso la *T*. En el caso de la *Sonata n° 7*, la Rec. reexpone parcialmente tanto $P_{1.1}$ como $P_{1.2}$, sin tiempo para convertirse este último en $T_{1.1}$, que deja así paso directamente a $T_{1.2}$ y tras ello al Grupo *S*. En la *Sonata n° 93/2* el tema *P* inicial se fusiona en su repetición variada con *T*, por lo que la Rec. empieza directamente con la fusión P / T , modificando el final para adaptarlo a la HK. En la *Sonata n° 97/4* se omite la reprise de $P_{2.2} / T$ (la transición es técnicamente innecesaria en la Rec.) y en la *Sonata n° 98/4* también se omite la fusión P_2 / T por idéntica razón.

⁴⁹ Los submodelos se han construido siempre siguiendo una ordenación de menor a mayor complejidad, y alternando las cadencias perfectas o equivalentes con las semicadencias en la divisoria de los grupos temáticos iniciales y medios (*P* y *T*, *T* y *S*). Por ello en este caso los submodelos con una transición más compleja están ya en tercer y cuarto lugar, aunque resulten ser los más utilizados. La razón estriba en la preferencia de Soler por una cadencia ubicada ya en la SK preparando la entrada del Grupo *S*.



Ej. 3.14 *Sonata n° 70 en la m.* El Grupo inicial empieza con el módulo $P_{1,1}$ y continúa con otro módulo $P_{1,2}$ (c. 5) basado también en escalas que no muestra ningún cierre satisfactorio, aunque el material que se presenta a partir del c. 9 es diferenciable del anterior por su bajo Alberti y su intención moduladora, por lo que hay que considerarlo ya como transición, aunque derive de P . Este módulo $T_{1,1}$ viene seguido por un $T_{1,2}$ (c. 21) que conduce en el c. 24 al Grupo S

Hay un último modelo en las **Tablas 2.1** y **2.2**, al que he denominado modelo formal-funcional *especial* (**FP E**) por el peculiar comportamiento de su parte final. Sólo se encuentra en un caso, la *Sonata n° 81*, que además es un ejemplo de *sonata en tempo variable* (v. Sección 3.7). En ella no se llega a culminar la PAC anunciada tras S_1 / K (c. 38), y en su lugar aparece un clamoroso silencio que ocupa toda la segunda parte de un compás que se cierra con una doble barra, señal de una I Parte que se cierra en falso con un final abierto. Aunque la tónica anunciada llega en el siguiente compás, éste ya pertenece a la II Parte, no habiendo además correspondencia en el registro, por lo que esta carencia de resolución impide encajar esta sonata en ninguno de los modelos estudiados y obliga a crear un modelo especial y único para este caso singular (**Ej. 3.15**). En el Apéndice 2 figura un extenso comentario sobre esta sonata y sus múltiples particularidades, que conducen a una Tabla de tipologías especialmente densa.



Ej. 3.15 *Sonata n° 81 en sol m (dórico)*

3.2.3. Derivaciones

El estudio de las *derivaciones* entre materiales en la Exp. de una sonata proporciona un criterio esencial para calibrar el grado de unidad o de variedad temática de la misma, permitiendo clasificar la sonata a lo largo de un posible rango que oscila entre el comportamiento «monotemático» más rotundo y la más amplia diversidad temática. Hay dos formas de clasificar las *derivaciones*, una en función de la semejanza o disparidad entre los materiales implicados, y otra en función de la ubicación temporal de los mismos en la secuencia temática.

Según el primer criterio se distinguen las *derivaciones directas* y las *derivaciones indirectas*. Ambas tienen un par de connotaciones que pueden afinar más el sentido de la derivación. Las *derivaciones directas* son aquellas en las que se utiliza una parte significativa del material anterior, ya sea manteniendo en lo esencial los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos del material, o bien conservando sólo aquellos parámetros que permitan una identificación evidente de la procedencia. Se indican con una flecha continua: $T (\rightarrow P_{1,2})$ ⁵⁰. Esta derivación se puede calificar también como *rigurosa* (se deriva un nuevo material sin modificar el o los motivos originales llegando en ocasiones a la igualdad total) o *completa* (se deriva a partir del material completo en ambas manos). Las *derivaciones indirectas* son aquellas en las que se produce una alteración sustancial del material original o en las que sólo permanece una breve figura melódica, un contorno interválico, una figuración rítmica, etc., característicos del tema citado. Se indica con una flecha discontinua: $K (\dashrightarrow T_{1,2})$. Por ello, en esta derivación se puede añadir el calificativo de *alterada* (en la elaboración se produce también una modificación) o *parcial* (se utiliza sólo un motivo, arpeggio, figura rítmica, etc., de una de las manos). Los Ej. 3.16 y 3.17 muestran un ejemplo de cada una.

Allegro

cc. 1-5

cc. 35-40

Ej. 3.16 *Sonata n° 1 en La M.* El tema *P* que abre la sonata es el origen del material $K_{1,1}$ que se escucha a partir del c. 35. Se trata de una *derivación directa* que además se puede calificar de *rigurosa* (sin llegar a la igualdad total) aunque no de *completa*, puesto que sólo se imitan los dos primeros compases, además de que ahora se acorta la duración del módulo a tres compases. Al igual que el tema original, este módulo $K_{1,1}$ realiza una repetición octava baja a partir del c. 38 que todavía es más corta (dos compases) antes de dar paso al módulo $K_{1,2}$ en el c. 40

⁵⁰ El sentido de la flecha es: T procede o deriva de $P_{1,2}$.

Andantino

cc. 1-3 cc. 28-29

Ej. 3.17 *Sonata n° 11 en Si M.* El P_{ANT} con el que empieza la sonata está configurado a partir de una serie de arpeggios en tresillo repartidos entre ambas manos. Aparte de una primera derivación directa por la cual $T \rightarrow P$, en el c. 28 se presenta $S_{1,1}$, un ejemplo de *derivación indirecta*: $S_{1,1} (\rightarrow P)$, puesto que lo que se mantiene es la idea general del arpeggio en tresillos como material y de la alternancia de armonía de **D** y **T** en cada compás (como en P pero en sentido contrario), pero no se repite ni el reparto original de manos ni el dibujo de los arpeggios. Más se parece la escala descendente en tresillos del c. 29 a la del c. 3. Otra cuestión es la sorprendente región armónica en la que se ubica $S_{1,1}$ (SK: **SP**), pero el Apéndice 2 explica que esto es el comienzo de una progresión descendente por 2ª que termina cayendo en la SK: **T**

El segundo criterio responde a la proximidad o lejanía entre los materiales implicados. Según esto se puede distinguir entre *derivaciones contiguas*, *derivaciones separadas* y *derivaciones mixtas*. Las *derivaciones contiguas* se producen entre módulos o frases de grupos temáticos adyacentes: $T \rightarrow P$, $S \rightarrow T$, $K \rightarrow S$), las *derivaciones separadas* se observan entre módulos o frases de grupos temáticos no adyacentes ($S \rightarrow P$, $K \rightarrow P$, $K \rightarrow T$) y las *derivaciones mixtas* son una mezcla de las dos anteriores. Entre las *derivaciones contiguas* la más frecuente es, sin duda, la que se establece entre el Grupo P y la T , práctica que se observa en muchas sonatas preclásicas y que se ha mantenido en el tiempo hasta alcanzar las formas de sonata clásicas y románticas (lo que también incluye música de cámara y sinfonías). Un ejemplo muy claro se encuentra en la *Sonata n° 32* (**Ej. 3.18**).

Allegro

cc. 1-2 cc. 6 - 9 HK: EC

Ej. 3.18 *Sonata n° 32 en sol m (dórico).* El ejemplo muestra el comienzo del tema único P y su final con una HK: EC en el c. 8, solapándose con el comienzo en dicho compás de $T_{1,1}$, claramente derivado del final de P a modo de continuación modulante hacia la SK (*re m*)

Las sonatas de Soler ofrecen, por su parte, un amplio muestrario de *derivaciones separadas* donde entran todas las combinaciones posibles. Sin embargo, la más llamativa de todas, como seguirá sucediendo en el Clasicismo pleno, es la derivación de algún material del Grupo S a partir del Grupo P , procedimiento que está en la base del supuesto monotematismo de sus sonatas (y de las de otros muchos compositores). En primer lugar, hay que recordar, como haré un poco más abajo, que la estadística desdice

esta práctica como algo habitual en Soler y la relega, por el contrario, a un pequeño porcentaje. Por otro lado, el procedimiento empleado no se traduce generalmente en la *derivación directa, rigurosa y/o completa* de algún módulo o frase del Grupo *S* a partir del Grupo *P*, sino más bien en una imitación mucho más flexible, libre y sobre todo parcial (casi siempre se imitan sólo los primeros compases del material imitado). Por último, Soler muestra en este sentido una clara conciencia del papel de la tonalidad en relación con la forma, dejando claro que en la configuración de la forma sonata primero vino el establecimiento de una tonalidad subsidiaria al final de la I Parte, y luego se potenció cada vez más esa diferencia tonal con la exposición de un material cada vez más contrastante en dicha SK. Sin embargo, la mera audición del mismo material en una región tonal diferente y su continuación por otros derroteros es ya un recurso suficientemente potente como para establecer con claridad dos grupos temáticos diferenciados aunque unidos por un comienzo semejante.

(Allegro)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (cc. 1-6) is labeled 'P' and shows the initial material. The second system (cc. 18-32) is labeled 'T_{1.1}' and 'T_{1.2}'. The third system (SK: HC-CF) is labeled 'S_{1.1} (→P)' and 'S_{1.2} (→P)'. The fourth system (cc. 34-38 and cc. 52-53) is labeled 'S_{1.3} (→T_{1.1})' and 'K (→P)'.

Ej. 3.19 *Sonata n° 42 en sol m (dórico)*. Las cuatro derivaciones que muestra la construcción temática de esta sonata han hecho imprescindible una notación analítica sobre el ejemplo a fin de constatar las sucesivas *derivaciones separadas* que en ella se manifiestan. En efecto, es uno de los pocos ejemplos donde resulta evidente una homogeneidad temática basada en tres únicos materiales: la anacrusa y el acorde iniciales en *P*, la secuencia de negras y corcheas en escala a partir del c. 5 y la figura que abre *T_{1.1}*, origen conjunto de todo el material posterior

Esta práctica ha sido muy estudiada en el repertorio de J. Haydn, llegando a propiciar en algunos casos el injusto calificativo de «monotématico» para unas obras donde en realidad lo único que se parece, la mayoría de las veces, es sólo el comienzo del material derivado.⁵¹ Uno de los pocos ejemplos donde se observa esta derivación de modo riguroso, por la presencia de tres derivaciones (una de ellas dividida en dos derivaciones intratemáticas), es la famosa *Sonata n.º 42 en sol m* (Ej. 3.19).

Las **Tablas 3.1** y **3.2** del Apéndice 3 permiten comprobar la presencia o la ausencia de *derivaciones* en las sonatas mediante datos muy precisos. Para empezar, la **Tabla 3.1** muestra que casi cuatro de cada diez sonatas (38,55 %) no utilizan derivaciones de ningún tipo, mientras que poco más de seis décimas partes (61,45 %) sí lo hacen. De este porcentaje parcial, más de la mitad (34,33 %) corresponde a *derivaciones contiguas*, lo que muestra una evidente preferencia por este procedimiento. Las *derivaciones separadas* y las *mixtas* ocupan cada una menos de la cuarta parte del porcentaje parcial (13,25 % y 13,85 %, respectivamente), lo que implica una repartición por igual de ambas operaciones, y la vez una utilización restringida globalmente a menos de la mitad de los casos. La **Tabla 3.2** permite comprobar la correlación entre los tipos de derivaciones y el número de las mismas en cada obra. De las 57 obras con *derivaciones contiguas*, 46 incluyen sólo una derivación, es decir, casi dos tercios, mientras que en 9 se producen dos derivaciones y sólo en dos hay tres derivaciones. Las *derivaciones separadas* también se inclinan por una única derivación (19 casos) o como mucho dos (3 casos), no existiendo ningún ejemplo de tres derivaciones separadas. Por último, las *derivaciones mixtas* empiezan por mostrar 16 casos con dos derivaciones (que es el mínimo en este tipo de derivaciones) y 7 casos con tres derivaciones. El porcentaje parcial muestra que casi dos tercios de los casos (63,72 %), por tanto, utilizan sólo una derivación, poco más de la cuarta parte se inclinan por dos derivaciones y menos de la décima parte usan tres. El porcentaje total se puede entonces reinterpretar observando que casi cuatro de cada diez sonatas (38,55 %) no utilizan derivaciones, como ya vimos, que también casi cuatro de cada diez sonatas (39,15 %) muestran una sola derivación, que la sexta parte (16,86 %) incluye dos derivaciones y que poco más de la vigésima parte (5,42 %) llega a las tres derivaciones.

Como el empleo de derivaciones está en relación directa con la tendencia a la mayor semejanza temática entre materiales, semejanza que es ahora posible calibrar observando también el número de derivaciones (que sólo en el caso de tres derivaciones puede acercarse al monotematismo), estos datos contradicen sin ningún tipo de duda la repetida afirmación que contempla las sonatas de Soler como «binarias y monotemáticas».⁵² En efecto, cuando sólo una de cada 20 sonatas muestra tres derivaciones, y poco más de la quinta parte incluye dos o tres derivaciones (condición necesaria para un presunto monotematismo), resulta bastante inexacto calificar este corpus de obras globalmente como monotemáticas. Otra cosa es la presencia de un solo *Affekt* en una sonata, algo consustancial a muchas de las obras solerianas, pero que no impide una diferenciación temática acorde con los umbrales que cabe esperar en esta época (mucho más bajos que los que se esperan a partir del cambio de siglo).

⁵¹ Sirva como ejemplo el *Cuarteto op. 74/I en Do M* (I Mov.). Allí se puede apreciar que $S_{1,1}$ (c. 31) deriva estrictamente de $P_{1,1}$ en sus dos primeros compases, continuando después por otro camino y alcanzando enseguida $S_{1,2}$ (c. 35), un módulo totalmente nuevo. Tras ello $S_{1,3}$ (c. 42) muestra una nueva derivación bastante modificada de P con un contratema en el violín I, preparando la llegada de la afirmativa y también nueva frase S_2 (c. 45) y del Grupo conclusivo K (c. 52).

⁵² Lo de «binarias» ya ha sido rebatido claramente en el Apartado 3.2.1 con el estudio de los tres tipos de sonata practicados por Soler.

Por otro lado, la **Tabla 1.5** muestra la correlación entre los tipos formales y la ausencia o presencia de *derivaciones* en las sonatas y movimientos de sonata. El objetivo es comprobar si la distribución de las derivaciones –tanto en lo que concierne a su presencia o ausencia como a los tipos de derivaciones– se corresponde con la distribución de los tres tipos de sonata. Pues bien, parece evidente que hay una correlación manifiesta en ambos casos. En cuanto a la *ausencia de derivaciones*, hay menos casos en el tipo *sonata binaria* (61,29 %) de lo que indica el porcentaje de este tipo (67,07 %), lo contrario que sucede en el tipo *sonata mixta*, que incluye más de los que le corresponden (16,12 % para un porcentaje del 10,97 %). La *forma sonata*, sin embargo, se ajusta casi perfectamente a su distribución (22,58 % para un porcentaje del 21,95 %). En el caso de la *presencia de derivaciones* la situación se invierte, siendo mayor el número de derivaciones en *sonata binaria* (70,58 %) de lo que indica su porcentaje, y menor en *sonata mixta* (7,84 %). De nuevo la *forma sonata* se ajusta casi exactamente a su distribución (21,56 %). De esta manera, a pesar de la correlación existente entre ambas categorías, se puede decir que la *ausencia de derivaciones* es más proclive a la *sonata mixta* y menos a la *sonata binaria*, mientras que se ajusta con exactitud a la distribución en la *forma sonata*. Por su parte, la *presencia de derivaciones* muestra mayor inclinación por la *sonata binaria* que por la *sonata mixta*, manteniendo de nuevo el ajuste perfecto con la *forma sonata*. Incluso los tres tipos de derivaciones estudiados (contiguas, separadas y mixtas) mantienen aproximadamente una distribución entre los tres tipos de sonata acorde con sus porcentajes.

Antes de cerrar este Apartado conviene citar dos tipos de derivación subsidiarios que no encajan en las categorías antes definidas.⁵³ Son los siguientes:

- *Derivaciones dobles*. Aquellas en las que se originan en la fusión o suma de dos módulos diferentes del mismo grupo temático o de diferentes grupos temáticos.

Sonata n° 4: $S_{1,1} (\rightarrow P_{1,3} / T_1)$

Sonata n° 16: $S_{2,1} (\rightarrow P_{1,1} / T)$

Sonata n° 21: $S (\rightarrow T_1 / T_{2,2})$

Sonata n° 69: $S_{1,1} (\rightarrow P_{1,2} / T)$

Sonata n° 5: $S_{1,1} (\rightarrow P_{1,1} + P_{1,2})$

Sonata n° 17: $S_{1,2} (\rightarrow T_{1,1} / T_{1,2})$

Sonata n° 27: $K_1 (\rightarrow P_{1,1} + T)$

- *Derivaciones por semejanza*. Aquella derivación que consiste en una mera transposición casi literal de un material previo a otra región tonal.

Sonata n° 18: $T_{2,1} (= P_{1,1})$

Sonata n° 81: $S_2 (= T_{1,2})$

Sonata n° 57: $S_{1,1} (= T_{2,2})$

3.2.4. Fusiones

Se trata de una posibilidad contemplada por Caplin en su explicación de los modelos formal-funcionales. La *fusión* se produce entre el módulo final de un grupo y el módulo inicial del siguiente grupo, por lo que el material resultante asume una *doble función* temático-formal. Se indica con una barra inclinada entre los materiales: $P_{2,2} / T_{1,1} * S_{2,2} / K$.

⁵³ Véase el Apéndice 2 para más información.

El proceso de *fusión temática* y la *doble función* que lleva aparejada no son más que una interpretación moderna de lo que era una práctica compositiva de un período y un estilo –el preclásico– que hoy se contempla como una época de cambio o transición entre la elaboración temática más continua del Barroco y la construcción clásica, mucho más articulada por la marca de la cadencia. Sin embargo, este procedimiento no era más que la consecuencia natural del tratamiento del material sin más ataduras que las que impone el contraste entre las dos regiones tonales de cualquier exposición, y son las características del material las que conducen en ocasiones a esa carencia de un cierre convincente de algún segmento temático que, entonces, se diluye imperceptiblemente en el siguiente desde el punto de vista funcional. La aplicación –no siempre fácil– de una metodología creada más bien para la *forma sonata* «de manual», más que para el tipo *sonata binaria*, es la causante en ocasiones de estas adaptaciones que, admitidas ya por teóricos como Caplin o Hepokoski & Darcy, no constituyen un problema excesivo para insertarse en el conjunto de las categorías.

Hay tres posibles fusiones entre grupos temáticos, que ya han sido definidas en el estudio de los *modelos formal-funcionales* (v. Apartado 3.2.2). La primera es la fusión que se produce entre el Grupo *P* y la *T* o entre una frase o módulo finales de uno y una frase o módulo iniciales del siguiente, según la complejidad temática de la obra. Este proceso se encuentra en el **FP 7** (del cual no hay ejemplos en Soler) y en el **FP 11** (v. **Ej. 3.13**). La segunda posible fusión se da entre la *T* y el Grupo *S*, o entre la frase o módulo finales de una y la frase o módulo iniciales del siguiente. En este caso sólo hay un modelo que la incluye, el **FP 8** (v. **Ej. 3.10**). Por último, la tercera posible fusión es la que se produce entre –casi siempre– la frase o módulo finales del Grupo *S* y la *K*. En este caso es relativamente frecuente que los dos módulos finales del Grupo *S* se repitan,⁵⁴ y la segunda vez el módulo *S*_{1,2} asuma también la función *K*. Este es el proceso que justifica la creación del **FP 9** (v. **Ej. 3.11**).

Como la *fusión temática* ha sido estudiada como un proceso propio de algunos de los *modelos formal-funcionales*, no es necesario ofrecer aquí más datos estadísticos de los que ya se han comentado en la sección correspondiente respecto a su presencia en sí y a su correlación con los tipos temáticos (véase el Apéndice 3 a este respecto).

3.2.5. Variantes

Las *variantes* son alteraciones que se producen en el interior de cualquier grupo temático durante la Exp. (son las «deformaciones», en términos de Hepokoski & Darcy). Se indica en la Tabla de tipologías el grupo temático (y en su caso el módulo) en el que se produce la desviación respecto al esquema habitual, y en el comentario se explica la causa de esta calificación.

Muchas de estas alteraciones se producen por las anomalías tonales en la ubicación de los grupos temáticos. Estas anomalías son de dos tipos. Por un lado está el empleo de regiones tonales alternativas a la *HK* y la *SK* que rompen con la normativa tonal habitual. La segunda anomalía consiste en un mero cambio de modo respecto al esperado según el contexto tonal y formal. La primera de ellas ha hecho necesario introducir el concepto de tonalidad inicial secundaria (*HK_S*) y tonalidad subordinada secundaria (*SK_S*) para aquellas tónicas secundarias que comparten el espacio de la *HK* y la *SK* propiciando la presencia de una *HK_P* y una *HK_S*, y/o de una *SK_S* y luego una *SK_P* en ciertos pasajes, mucho más abundantes en Soler de lo que cabía esperar.

⁵⁴ Como en el resto de los casos, se pueden encontrar varias combinaciones, con repetición o no de frases y módulos, en este contexto. Véanse las **Fig. 3.9** y las explicaciones del Apartado 3.2.2 para más datos.

Una HK_S es una *tonalidad inicial secundaria* que puede aparecer en dos momentos concretos. El primero de ellos es el Espacio P , y en esta situación hay cuatro ejemplos cuya parte final no permanece en la HK_P sino que se desliza hacia una HK_S antes de iniciar la T (*Sonatas n° 25, 26, 27 y 30*), lo que ha llevado a la creación de uno de los nuevos *modelos formal-funcionales*, el **FP 10**, cuya primera cadencia importante se produce en dicha HK_S . Los cuatro casos ya han sido comentados en el Apartado dedicado a los modelos, por lo que no es necesario ampliar aquí la información.⁵⁵ El otro lugar en el que se emplea una HK_S es el espacio dedicado a la transición, o en un pasaje de la misma lo suficientemente extenso para considerarlo como la principal alternativa tonal antes de la SK . Un ejemplo de ello se encuentra en la *Sonata n° 15 en re m*, cuya T_1 se ubica gracias a una modulación enarmónica en la HK_S si m (= $HK: \mathbf{Tp}$), mientras que T_2 arranca de dicha HK_S para iniciar un descenso por 2ª antes de preparar la entrada del Grupo S en la SK normativa (*la m*). Hay otros ejemplos en los que no se considera el uso de una HK_S en la T como una *variante*. Uno de ellos se encuentra en aquellas obras en modo menor cuya HK_S es el $HK: \mathbf{tp}$ (es decir, el relativo mayor), puesto que esta región es una de las dos alternativas habituales como futura SK , aunque luego la SK en estos casos termine siendo la $HK: \mathbf{d}$ (la dominante natural). Esto sucede en las *Sonatas n° 18, 21 o 24*, por ejemplo. Otra posibilidad es que la HK_S , aunque sea notoria, sólo ocupe una parte de un módulo o frase de la T (*Sonatas n° 22 y 23*, que además forman una sonata agrupada, o *Sonatas n° 111, 119 y 154*). Por último, la única ocasión en la que una *variante* no tiene origen tonal viene causada por la *interpolación* de un material en un espacio funcionalmente ajeno. Esto ocurre en la *Sonata n° 94/2* con la vuelta de la T en medio del Espacio S , pero hay que recordar que se trata de un **FP 8.1**, donde se produce en este caso la fusión de $T / S_{1.1}$. Como la repetición interna de $S_{1.1}$ dentro de dicho espacio sí es habitual, esto explica entonces la *interpolación*, dejando esta variante como un caso aislado y sin consecuencias.

Una SK_S es una *tonalidad subsidiaria secundaria* que ocupa en ocasiones el espacio inicial del Grupo S , dando paso casi siempre a la SK_P en la segunda frase del Grupo S . En algunos casos se puede considerar que la SK_S se ubica en el pasaje final de la T , sin llegar a actuar durante el Grupo S , siempre y cuando haya una relación de relativo entre ambas tónicas y la influencia de la SK_S sea todavía patente al inicio del Grupo S (*Sonata n° 4*). En la *Sonata n° 110 en Re b M* la transición recorre un ciclo de 5ª descendente que desde $HK: \mathbf{T}$ y $HK: \mathbf{S}$ alcanza *Do b M*, considerada aquí una SK_S por la relación de relativo que existe con la SK_P (*la b m*) que sostiene la primera frase del Grupo S . Sin embargo, la gran mayoría de las *variantes* que implican el uso de una SK_S son consecuencia de la ubicación, como se ha dicho, de la parte inicial del Espacio S en dicha SK_S . La otra *variante* tonal asociada a la sección $S + K$ consiste en la utilización de una SK no normativa en este espacio temático. Ambas posibilidades merecen un comentario más extenso.

⁵⁵ Un caso especial se encuentra en la *Sonata n° 38 en Do M*, donde P_2 se ubica excepcionalmente en la $HK: \mathbf{D}$, aunque termine cayendo sin mucha convicción en $HK: \mathbf{T}$. Curiosamente, la T entera permanece en $HK: \mathbf{t}$ y la entrada en el Grupo S se produce sobre la $SK: \mathbf{S}$, subiendo por 2ª a la $SK: \mathbf{D}$ hasta alcanzar la $SK: \mathbf{T}$ en $S_{1.2}$, por lo que en esta sonata se consideran *variantes* tanto P_2 como $S_{1.1}$. No muy diferente es la *Sonata n° 72 en fa m*, cuyos módulos $P_{1.2}$ y $P_{1.3}$ recorren en progresión el camino $HK: \mathbf{tp} \mathbf{dP} \mathbf{S}$ hasta alcanzar $HK: \mathbf{T}$ cuando arranca la T , que finalmente conduce a la SK normativa en el Grupo S ($HK: \mathbf{d}$). Mucho más sencillo es el cambio de modo en la repetición de $P_{1.1}$ que se produce en la *Sonata n° 107 en Fa M*, puesto que el retorno a la $HK: \mathbf{T}$ tiene lugar todavía dentro del Espacio P . Lo mismo sucede en la *Sonata n° 134/1 en Do M* con $P_{2.1}$, continuado también en modo mayor por $P_{2.2}$.

El empleo de una SK_S en el Grupo S se puede producir de varias formas. Un caso típico es que el primer módulo o la primera frase del grupo se ubiquen en una única SK_S , dando paso después a la SK_P para sostener el resto del Espacio S y la K . Este proceso se observa en las *Sonatas n° 65/1* (Ej. 3.20), 71, 75, 83, 90, 97/4 y 102.⁵⁶

Andante cantabile

cc. 19-21 cc. 32-33

Ej. 3.20 *Sonata n° 65/1* en *la m.* Toda la frase S_1 (c. 19) está en la SK_S *Sol M* (SK: **tP**), y es en S_2 (c. 32) cuando se llega a la SK normativa (*mi m*)

En ocasiones dicha SK_S ocupa sólo el comienzo del primer módulo, por lo que la llegada de la SK normativa no se hace esperar, como ocurre en las *Sonatas n° 11* (Ej. 3.21), 25, 31 y 100,⁵⁷ aunque también puede aparecer en medio del espacio tonal de la SK normativa, que entonces precede y también sigue a dicha SK_S (*Sonatas n° 33*, 78).

Andantino

cc. 28-33

Ej. 3.21 *Sonata n° 11* en *Si M.* Aunque el proceso es sencillo, resulta en este caso muy llamativo por el cambio de armadura (de 3 bemoles a 5 sostenidos). El módulo $S_{1,1}$ empieza en el c. 28 ubicado en el SK: **SP** (*La b M*), bajando después por 2ª y alcanzando ya la SK: **T** en el seno del mismo módulo (c. 32)

Otra posibilidad consiste en el empleo de dos o más regiones tonales breves como componentes de una SK_S «colectiva», un procedimiento que puede alcanzar cierta complejidad en manos de Soler. Así sucede, por ejemplo, en las *Sonatas n° 1*, 10, 16, 38, 44, 47 (Ej. 3.22), 55, 79 y 104.⁵⁸

⁵⁶ En la *Sonata n° 71* en *la m* el módulo $S_{1,1}$ está en la SK_S *Do M* (SK: **tG**), y aunque en $S_{1,2}$ se abandona, no será hasta $S_{2,2}$ que se confirme la SK normativa (*mi m*). En la *Sonata n° 75* en *Fa M* el módulo $S_{1,1}$ se escucha sobre la SK_S *Sol M* (SK: **D**), y es en $S_{1,2}$ cuando se alcanza la SK normativa, exactamente igual que en la *Sonata n° 83* también en *Fa M*. En la *Sonata n° 90* en *Fa# M* la frase S_1 está en la SK_S *La M* (SK: **tG**), y es la frase S_2 la que se expone sobre la SK normativa (*Do# M*). En la *Sonata n° 97/4* el módulo $S_{1,1}$ se ubica en la SK: **S**, aunque su repetición ya llega sobre la SK: **T**. La *Sonata n° 102* en *re m* empieza su Grupo S en la SK_S *Do M* (SK: **tP**) antes de alcanzar la SK: **t**.

⁵⁷ En la *Sonata n° 25* el módulo $S_{1,1}$ empieza en SK: **tP** y enseguida alcanza SK: **t**. En la *Sonata n° 31* lo hace en SK: **S** antes de recalar en SK: **T**. En la *Sonata n° 100* ronda la SK: **D** antes de confirmar la SK: **T**.

⁵⁸ En la *Sonata n° 1* la frase S_1 se mueve entre SK: **T** y SK: **S**, mientras que S_2 parte de esta última región para alcanzar SK: **D** antes de que el Grupo conclusivo retorne a la SK normativa. En la *Sonata n° 10* el

Andantino

cc. 20-33 SKp: sP SKs: T SKp: s SKs: Tp

SK: HC-CF SKp: t SKs: Dp

Ej. 3.22 *Sonata n° 47 en do m (dórico)*. Con su frase S_1 ubicada en las SK_s $Mi \flat M$ (SK: **sP** ó **tG**) y *do m* (SK: **s**) antes de caer en SK: **t** (*sol m*), esta obra se aproxima mucho a la denominada «exposición en tres tonalidades» (*do - mi \flat - sol*)

Varias de las sonatas mencionadas muestran un recorrido tonal en asociación con la estructura que dibuja la propia tríada fundamental en forma de tres regiones tonales – la «exposición en tres tonalidades»– que ya fue estudiada en el Cap. 2 (Apartado 2.3.2), un recurso tonal apenas frecuentado por Scarlatti (véase Sutcliffe), más habitual en Soler y siempre relacionado por los teóricos con autores posteriores (Beethoven, Schubert), ignorando la contribución soleriana. Ejemplos de ello son las *Sonatas n° 47* (**Ej. 3.22**), 62/2, 71, 90 y 104.⁵⁹ En las sonatas en modo mayor la tónica intermedia puede ser una región tonal propia (como sucede en la *Sonata n° 62/2* en $Si \flat M$ con *re m*, que es el HK: **Dp** y el SK: **Tp**) o bien una región tonal alterada (así ocurre en la *Sonata n° 90* en $Fa \sharp M$ con *La M*, que es el HK: **tP** y el SK: **tG**, es decir, que está en relación intermodal de primer nivel con la HK y la SK minorizadas, $fa \sharp m$ y $do \sharp m$, pero en relación de segundo nivel si se consideran la HK y la SK originales $Fa \sharp M$ y $Do \sharp M$; véase el Cap. 0, § 10). En las sonatas en modo menor la tónica intermedia es siempre el HK: **tP** y por tanto el SK: **sP** o **tG**, es decir, una región tonal propia en ambas tonalidades. Esto es lo que se observa en las *Sonatas n° 47* en *do m* (*do m – Mi \flat M – sol m*), *n° 71* (*la m – Do M – mi m*) y *n° 104* (*re m – Fa M – [Sol M] – la m*).

módulo $S_{1,1}$ empieza en SK: **d** y baja a SK: **S**, región en la que se presenta $S_{1,2}$ para continuar en SK: **D** y alcanzar la SK: **T** sólo al final, justo antes de exponer S_2 . En la *Sonata n° 16* en $Mi \flat M$ la frase S_1 se mueve entre un SK: [**Tp**] sin confirmar, un SK: **Sp** y la SK: **d** antes de alcanzar la SK: **T** en S_2 . En la *Sonata n° 38* el módulo $S_{1,1}$ se apoya en SK: **S D**, y es en $S_{1,2}$ cuando se alcanza SK: **T**. La *Sonata n° 44* muestra un espacio tonal recorrido por SK: [**T**] **Sp d Sp** antes de afirmar la SK: **T** casi al final de S . La *Sonata n° 55* propone un ciclo de 2ª ascendentes a partir de SK: **dP** que llega hasta SK: **S** antes de quedarse en la SK: **T** ya en $S_{1,2}$. La *Sonata n° 79* en $Fa \sharp M$ pasa por SK: **D Sp S** antes de recalar en la SKp. La *Sonata n° 104* en *re m* empieza su Grupo S en la SK_s $Fa M$ (SK: **tG**), pasando después por SK: **dP** antes de llegar a la SKp *la m*.

⁵⁹ La *Sonata n° 47* ha sido explicada en el **Ej. 3.22**. La *Sonata n° 62/2* se estudia más abajo como caso particular. Las *Sonatas n° 71* y *90* se explican en la nota 56, y la *Sonata n° 104* en la nota 58.

En algunos casos lo que se produce es un simple cambio de modo inicial respecto al modo esperado, como ocurre en las *Sonatas n° 17 (Ej. 3.23)*, 41, 73, 132 y 136/1.⁶⁰ Un caso extremo se observa en la *Sonata n° 30* en *Sol M*, porque además de un cambio de modo se produce un cambio de tempo (y de compás) que afecta a toda la sección *S + K* (*sonata en tempo variable*). En ella el material *S₁* y *S₂* (que ocupa 44 cc.) se ubica en la SK: **t**, y es en la frase *S₃* y en *K* cuando se alcanza SK: **T**. También se puede tratar de un cambio de modo interno precedido y seguido por el modo normativo, como en la *Sonata n° 28*.⁶¹

La combinación de ambos procedimientos –empleo de una SK_S y cambio de modo respecto al normativo– aparece en obras como las *Sonatas n° 45, 56, 74 o 107*.⁶²

Allegro

cc. 27-31

cc. 37-39

Ej. 3.23 *Sonata n° 17* en *Mi b M*. En el c. 27 empieza *S_{1.1}* en la SK: **t**, pero ya en *S_{1.2}* (c. 37) se vuelve al modo mayor normativo

La ubicación de toda la sección *S + K* en una SK no normativa no es una práctica nueva en tiempos de Soler, y el antecedente más evidente es Scarlatti, como vimos en el Cap. 2 (Apartado 2.3.2). En nuestro autor se manifiesta este proceso en aquellas sonatas cuya SK anómala es una tonalidad a distancia de 3ª de la HK. Si la 3ª es inferior, se trata de la HK: **Tp**, y si es superior es la HK: **Dp**. En el primer caso se encuentran la *Sonata n° 6* en *Fa M*, donde la SK es la HK: **Tp** (*re m*), y la *Sonata n° 105* en *Mi b M*, cuya SK es la HK: **Tp** (*do m*); como ejemplo del segundo tipo está la *Sonata n° 62/4* en *Si b M*, cuya SK es la HK: **Dp** (*re m*).

⁶⁰ En la *Sonata n° 41* todo el Grupo *S* está en la SK: **t**, y es en *K* cuando se vuelve a la SK: **T**. En la *Sonata n° 73* en *Re M* la frase *S₁* está en la SK: **t**, cambiando al modo normativo a partir de *S₂*. En la *Sonata n° 132* en *Si b M* las dos primeras frases del Grupo *S* están en modo menor, y es en *S₃* cuando se llega a la SK: **T**. La *Sonata n° 136/1* en *La M* presenta su módulo *S_{1.1}* en el modo menor, pero en su repetición cambia al modo mayor normativo.

⁶¹ En la *Sonata n° 28* *S₁* y *S_{2.1}* están en SK: **T**, *S_{2.2}* cambia a SK: **t** y es en *K* cuando se vuelve a SK: **T**.

⁶² La *Sonata n° 45* en *Do M* presenta *S_{1.1}* en SK: **Sp**, el resto del Grupo *S* está en SK: **t** y sólo en *K* se llega a SK: **T**. En la *Sonata n° 56* en *Fa M* su módulo *S_{1.1}* cambia el modo por SK: **t** (*do m*), mientras que *S_{1.2}* y *S_{1.3}* se sitúan en SK: **tP** (*Mi b M*), y no será hasta *S₂* cuando se alcance la SK normativa (*Do M*). La *Sonata n° 74* en *Re M* empieza el Grupo *S* sobre la SK_S *mi m* (SK: **d**), pasando luego por SK: **t** hasta que ya en *S₃* se alcanza la SK normativa (*La M*). La *Sonata n° 107* en *Fa M* empieza en la SK normativa, pero en medio del Espacio *S* se pasa por SK: **t** y por SK: **D**.

Casos particulares representan obras como la *Sonata n° 62/2* en $Si \flat M$, donde hay que considerar el *re m* final de la *T* –que concluye con una SK_S : HC– como una SK_S frustrada que es sustituida en el Grupo *S* por la verdadera SK (*Fa M*). Dicha SK_S había sido perfectamente preparada, aunque no realizada, pero muestra una derivación funcional de relativo entre ambas regiones que explica su cercanía. Será en el IV Mov. cuando se utilice realmente dicha región tonal como SK en el Grupo *S*, como se ha visto más arriba. Un caso muy parecido se encuentra en la *Sonata n° 110* en $Re \flat M$. La *Sonata n° 81* en *sol m*, uno de los dos ejemplos de *sonata en tempo variable*, muestra por su parte la combinación de *variantes* tonales y agógicas. La frase S_1 y la S_1 / K se exponen en tempo *Cantabile* en la SK normativa ($Si \flat M$), pero S_2 (que es igual que $T_{1,2}$) vuelve al *Allegro* inicial y además lo hace sobre la SK : **D**. En la *Sonata n° 98/4* se puede considerar como *variante* la repetición de $S_{1,1}$ y $S_{1,2}$ en trocado, es decir, intercambiando el material temático entre ambas manos.

La utilización en la Exp. de una HK_S en la sección $P + T$ o de una SK_S en la sección $S + K$ implica normalmente la aparición de una SK_S o de una HK_S en el pasaje equivalente de la Rec. Es necesario comprobar, por tanto, si se produce en la Rec. la misma relación tonal entre las tonalidades implicadas que la observada en la Exp. En caso afirmativo, esta ubicación de material temático en una tonalidad secundaria no se considera una *modificación*, puesto que ya ha sido calificada como *variante* en la Exp. Sólo se puede considerar como tal si se altera la relación tonal entre la HK_S y la HK_P , o entre la SK_P y la SK_S , o si se altera la secuencia original de tónicas secundarias, por lo que este caso será estudiado en el siguiente Apartado.⁶³

El empleo de una HK_S en la sección $P + T$ sólo tiene correspondencia en la II Parte en el caso de una Rec. que incluya la reprise de alguno de dichos materiales. El caso más habitual se localiza en la HK_S (o secuencia de HK_S) que aparece en alguna frase o módulo de la *T*. Se produce equivalencia cuando dicha HK_S guarda en la Exp. la misma relación tonal con la SK de la sección $S + K$ que la observada en la Rec. entre la SK_S asociada a la reprise de dichos materiales y la HK de la sección $S + K$. Así sucede en las *Sonatas n° 22, 23 y 119*. En los restantes casos citados más arriba que incluyen una HK_S la Rec. no incluye la reprise de los materiales afectados por dicha región tonal, por lo que no se produce relación tonal de ningún tipo con la HK venidera.

El empleo en la Exp. de una SK_S en algún lugar de la sección $S + K$ muestra generalmente la misma relación tonal con la SK venidera que la que se produce entre la HK_S y la HK final en la Rec. Como ejemplos de reexposición equivalente –tanto si se trata de una única SK_S como de un grupo de SK_S – se pueden citar las *Sonatas n° 4, 16, 25, 31, 38, 47, 55, 65/1, 71, 75, 83 y 97/4*.

En caso de cambio de modo interno, también es necesario observar el comportamiento tonal en la Rec. en relación con la variante original y en el marco de la estructura tonal de la obra. Así, por ejemplo, en obras en modo mayor cuya SK sea la HK : **D**, el cambio de modo se refleja en la Rec. con un cambio de modo equivalente en la HK : **T**. Es el caso de las *Sonatas n° 17, 41, 73, 110, 132 y 136/1*. Un caso especial es la *Sonata n° 30* en *Sol M*, cuya SK es *re m* (para S_1 y S_2) y *Re M* (para S_3 y K), secuencia tonal respetada por Soler en la Rec. Las obras que presentan la combinación de una SK_S y de un cambio de modo respecto al normativo también suelen respetar la secuencia tonal en la Rec., como sucede en las *Sonatas n° 45 y 74*.

⁶³ Véase el Apéndice 2 para comprobar detalladamente las equivalencias enumeradas a continuación.

En las sonatas donde toda la sección $S + K$ se ubica en una SK no normativa, el comportamiento tonal de la Rec. merece un comentario individual. En la *Sonata n° 6* en *Fa M*, cuya SK fue *re m*, la Rec. se expone sobre la HK: **t** con el fin de conservar el modo menor y a la vez volver a la tónica principal. En la *Sonata n° 62/4* en *Si b M* la SK fue *re m*, pero en la Rec. la sección $S + K$ se expone en la HK: **T**, por lo que se pierde la equivalencia modal y se considera *modificación*. De igual forma, en la *Sonata n° 105* en *Mi b M* la SK fue *do m*, pero la Rec. vuelve a la HK: **T**, una *modificación* que impide también la equivalencia modal.

En este Apartado no se va a realizar la habitual interpretación de los datos estadísticos del Apéndice 3, puesto que las categorías *variantes* y *modificaciones* se han estudiado conjuntamente en las tablas correspondientes. Será al final del siguiente Apartado cuando se haga la interpretación uniendo ambas categorías en el mismo comentario.

3.2.6. Modificaciones

Las *modificaciones* son las diferencias entre los materiales expuestos en la I Parte y su reexposición en la II Parte en el espacio de la Rec. debidas a diversas alteraciones del material original: variación, región tonal, expansión, adición, contracción, omisión, sustitución, funcional. Se pueden producir dentro de cualquier grupo temático que sea reexpuesto, por lo que normalmente se encuentran en el Grupo S y/o en K . En el caso de que la Rec. empiece por la reprise de algún o algunos módulos de la T , estos pueden reexponerse en la misma altura tonal que en la I Parte (cuyo destino era la SK), o bien transportados convenientemente para alcanzar ahora la HK, todo ello con otras posibles modificaciones por variación, expansión, contracción, etc. En este sentido hay que señalar que ninguna de estas modificaciones debería considerarse como significativa, puesto que es algo consustancial a su función estructural en el contexto de la Rec. Sin embargo, en el caso del tipo *forma sonata* sí hay que indicar la posible omisión de la T o de alguno de sus componentes como alteración del modelo básico, por lo que esta modificación ($M_0 - T$) sí se indica en la tabla. En el caso de que la Rec. se inicie en el Grupo P vuelve a ser oportuno mostrar cualquier modificación respecto a la versión original en la Exp. de dicho material, y especialmente en el tipo *forma sonata*, donde la posible omisión de alguno de sus componentes se considera una alteración respecto al modelo básico. En el tipo *forma sonata*, además, la omisión de las repeticiones de módulos internos en el Grupo P o en la T no se considera modificación ni, por lo tanto, alteración del modelo básico en la clasificación de modelos y submodelos empleada en los tipos de sonata (véase el Apartado 3.2.1). Se utiliza la letra M con un subíndice para indicar el tipo de anomalía, seguidos por la letra y el subíndice indicativos del grupo temático y el módulo concreto.

La *modificación* por variación (V) responde a cambios en el material por ornamentación, modificación del diseño, etc. Es lo que se indica en el Esquema-resumen con un apóstrofo: $S_{2.1}'$. Las *modificaciones* por variación se pueden encontrar en cualquiera de los grupos temáticos que sean reexpuestos en la Rec. de la II Parte, aunque las *modificaciones* por variación más numerosas ocurren, con diferencia, en frases o módulos del Grupo P o del Grupo S . Un ejemplo muy claro se encuentra en la

Sonata n° 28 (**Ej. 3.24**), así como en las Sonatas n° 21, 32, 37, 43, 56, 62/4, 63/1, 64/1, 66/2, 67/1, 68/1, 68/2, 91/1, 91/4, 94/1, 94/2, 95/2, 95/4, 96/2, 100, 104, 105, 110, 112, 137/2 y 157.

Andantino

cc. 49-58
SK: t

cc. 119-127
HK: t

Ej. 3.24 Sonata n° 28 en Do M. El módulo $S_{2.2}$ original se presenta en el c. 49 sobre la SK: t (una variante respecto al modo imperante). La reprise de este módulo en el c. 119 presenta alteraciones evidentes del diseño melódico en la m.d.

La *modificación* de la región tonal (T) es consecuencia de la diferente ubicación tonal de algún material temático respecto a la empleada en la I Parte. Este tipo de *modificación* presenta una casuística más compleja que el anterior, y es una de las razones que justifican los rectángulos que rodean las regiones tonales asociadas a la sección $S + K$ en los Esquemas-resumen de todas las sonatas. En efecto, una Exp. normativa desde el punto de vista tonal emplea en dicho espacio la SK: T/t, y en correspondencia la Rec. se apoya en la HK: T/t. Una sección $S + K$ con *variantes* tonales puede emplear una SK_S individual, un grupo de SK_S o algunas breves regiones tonales anómalas en este espacio, que pueden tener correspondencia con las utilizadas en la Rec. o bien evitar en parte o totalmente dicha equivalencia tonal. En todos los casos, el rectángulo no es más que una herramienta gráfica que resalta la importancia de dicha correspondencia, ya sea realizada o eludida.⁶⁴ A continuación veremos los diferentes tipos de *modificación* de la región tonal que aparecen en las sonatas de Soler.

⁶⁴ El 'principio sonata' elaborado por Edward T. Cone y después por Charles Rosen recuerda, entre otras premisas, la necesidad de reexponer en la HK todo aquél material que en la Exp. se expuso en la SK, con el fin de restablecer el equilibrio tonal (véase el Cap. 2 y especialmente el Apartado 2.1). En qué medida dicho restablecimiento se produce o se altera es uno de los objetivos del estudio de las *modificaciones*.

Una posibilidad consiste en la alteración de la relación entre la HK_S y la HK_P en la Rec. en comparación con la observada entre la SK_S y la SK_P en la Exp., por lo que los dos casos se encuentran en el Grupo *S*. Son las *Sonatas n° 11* y *56*.⁶⁵ Más drástica resulta la eliminación de una HK_S en la Rec. cuando en la Exp. la SK_S ha tenido un amplio espacio de actuación, como sucede en la *Sonata n° 102*.⁶⁶

Otra alteración habitual procede de la aparición en la Rec. de una o más regiones tonales diferentes a las empleadas en la Exp. en aquellos materiales afectados por *variantes*. Estas anomalías se producen también en el Grupo *S*.⁶⁷ Así sucede en las *Sonatas n° 1*, *44* (Ej. 3.25) y *81*.⁶⁸ También puede ocurrir que aparezca en la Rec. alguna región tonal adicional donde antes no había ninguna, como ocurre en las *Sonatas n° 90* y *98/1*, así como la eliminación de una región tonal causante de una *variante* en la Exp., como en la *Sonata n° 100*.⁶⁹

Andantino

S_{1,2}

cc. 32-36

SK: **d** SK: **Sp** SK: **T**

S_{1,2'}

cc. 96-98

HK: **D** HK: **T**

Ej. 3.25 *Sonata n° 44* en *Do M*. El módulo *S_{1,2}* pasa en la Exp. por SK: **d Sp** antes de alcanzar de nuevo la SK: **T**, pero en la Rec. cambia la secuencia tonal por HK: **D T**

La combinación de ambas alteraciones se produce cuando confluyen el cambio de relación tonal entre la HK_S y la HK_P respecto al observado entre SK_S y SK_P, así como el empleo de otras regiones tonales en la II Parte no equivalentes a las presentadas en la I Parte o la eliminación de algunas de ellas. Ejemplos de una y otra posibilidad son las *Sonatas n° 79/1* (Ej. 3.26) y *104*.⁷⁰

⁶⁵ En la *Sonata n° 11* la SK_S de la Exp. es el SK: **SP**, pero en la Rec. es la HK: **D**, es decir, la SK_P (véase el Ej. 3.21). En la *Sonata n° 56* la SK_S es el SK: **tP**, pero en la Rec. es el HK: **tG**.

⁶⁶ La *Sonata n° 102* en *re m* emplea *Do M* (SK: **tP**) como SK_S en los dos módulos iniciales de *S* antes de alcanzar SK: **t**, pero en la Rec. toda la sección *S + K* está en HK: **t**.

⁶⁷ Una excepción es la *Sonata n° 33*, una *forma sonata* donde la reprise de *P_{1,2}* se hace sobre HK: **T S**, introduciendo así una región tonal (la HK: **S**) inexistente en la Exp. Además de esto, el módulo *S_{1,2}* también modifica la secuencia original SK: **T S** por HK: **D Tp dP**.

⁶⁸ En la *Sonata n° 1* las frases *S₁* y *S₂* en la Exp. se apoyan en SK: **T S S D**, pero en la Rec. cambian la secuencia por HK: **dP dP T**. En la *Sonata n° 81* la frase *S₂* se expone en la SK: **D**, pero en la Rec. aparece sobre la HK: **t**, por lo que, a diferencia de la Exp., todo el Grupo *S* se mantiene sobre la HK.

⁶⁹ La *Sonata n° 90* en *Fa# M* emplea *La M* (SK: **tG**) como SK_S, por lo que la frase *S₁* se puede ubicar sobre SK: **tG**. En la Rec. la HK_S correspondiente es *Re M* (HK: **tG**), pero en el transcurso de la frase *S₁* la secuencia tonal es HK: **tG s**, donde esta última región tonal es una región adicional. La *Sonata n° 98/1* en *Si b M* expone todo su Grupo *P* en la HK: **T** y el módulo *T_{1,1}* en SK: **S d**. En la Rec. la reprise de *P_{CONS}* propone una expansión temática y armónica que conduce la tonalidad por HK: **T tP [dP]** enlazando así con HK: **d** para reexponer *T_{1,1}* igual que en su parte final en la Exp. La *Sonata n° 100* en *do m*, por su parte, pasa en la Exp. por SK: **D [T] T**, pero en la Rec. sólo recorre HK: **[t] t**, eliminando así la variante.

⁷⁰ La *Sonata n° 104* en *re m* utiliza *Fa M* (SK: **tG**) como SK_S en *S_{1,1}* y continúa en *S_{1,2}* subiendo por 2ª (HK: **tG dP**) hasta llegar a SK: **t** en *S₂*. En la Rec., sin embargo, el módulo *S_{1,1}* se ubica ya en la HK: **t** y la mantiene hasta el final, evitando así tanto la HK_S como la otra región tonal anómala.

Cantabile

The musical score is divided into five systems, each with specific tonal and structural annotations:

- System 1:** Labeled $S_{1,1}$ and $S_{1,2}$. Below the first system, it indicates "cc. 19-31", "SK: D", and "SK_S: T".
- System 2:** Labeled "SK: Sp" and "SK: S".
- System 3:** Labeled $S_{2,1}$ and "SK: T".
- System 4:** Labeled $S_{1,1}$ and "cc. 64-73". Below it, it indicates "HK: tG" and "HK_S: T".
- System 5:** Labeled $S_{1,1}'$ and $S_{2,1}$. Below it, it indicates "HK: dP" and "HK: T".

Ej. 3.26 Sonata n° 79/1 en Fa \sharp M. Esta compleja sonata utiliza La \flat M (SK: D) como SK_S asociada a $S_{1,1}$, pasando en $S_{1,2}$ por SK: D Sp S antes de alcanzar SK: T en S_2 . Sin embargo, la Rec. utiliza Re M (HK: tG) como HK_S, y además en $S_{1,2}$ se apoya en HK: dP)

La *modificación* menos llamativa es el cambio de modo de la o las regiones tonales empleadas como *variante* respecto al modo previsible, o el cambio de modo y sus consecuencias en la Rec. en sonatas en modo menor cuya SK es el tP. Es el caso de las Sonatas n° 10 o 27.⁷¹ Un caso particular se da en la Sonata n° 70, que mezcla el cambio de modo normativo con el anómalo, sumando a ello la introducción de una región tonal adicional.⁷²

En alguna ocasión la *modificación* tonal se refiere a la secuencia interna de acordes dentro de la región tonal, especialmente en obras en modo menor donde no siempre es posible la correspondencia estricta de grados entre la Exp. y la Rec. Es lo

⁷¹ En la Sonata n° 10 el módulo $S_{1,1}$ pasa en la Exp. por SK: d S, pero en la Rec. cambia a HK: D S. En la Sonata n° 27 la SK (HK: tP) soporta toda la sección S + K en la T, pero en la Rec. dicha sección se apoya en la HK: t, aunque el módulo $S_{1,2}$ pase por HK: T t, recordando así el modo mayor de la Exp.

⁷² La Sonata n° 70 en la m utiliza como SK el relativo mayor (HK: tP), correspondido por una vuelta a la HK: t como tonalidad para toda la sección S + K en la II Parte. Soler mantiene este marco tonal, pero en el módulo $S_{2,1}$ emplea la HK: T y en el módulo $S_{2,2}$ pasa por HK: s t.

que ocurre, por ejemplo, en la *Sonata n° 20*. Un caso particular de *modificación*, como vimos, es la *Sonata n° 62/4* en *Si b M*, cuya SK no normativa es *re m* (HK: **Dp**), aunque en la Rec. se emplea la HK: **T**, por lo que se pierde la equivalencia modal y se considera *modificación*, lo mismo que pasa en la *Sonata n° 105*. Tres procesos análogos entre sí aparecen en las *Sonatas n° 67/2*, *136/2* y *137/2*, donde la reprise de los materiales del Grupo *P* evitan la habitual reexposición en la HK: **T** y se ubican sobre la HK: **S**, con el fin de reproducir en la Rec. la misma secuencia tonal que la empleada en la Exp. para llegar a la SK. En la *Sonata n° 93/2* la reprise de *P / T* empieza en la HK: **T** pero se desliza luego hacia la HK: **S** antes de entrar en el Grupo *S* sobre la HK: **T**. En la *Sonata n° 94/1* la frase *P_{ANT}* empieza en la HK: **T** y también cambia a HK: **S**, de forma que la única frase reexpuesta de la *T* realice ahora el mismo camino (HK: **S T**) que el contemplado en la Exp. (SK: **S T**). La anomalía más desconcertante, por último, se encuentra en la *Sonata n° 125* en *do m*, cuya Rec. sólo ubica en HK: **t** el módulo *T_{1,3}* (con el cual además termina el movimiento), antes de lo cual la reprise reducida de *S_I* se ha escuchado en la HK: **tP**, es decir, en la SK de la I Parte, por lo que no se ha restablecido el equilibrio tonal.⁷³

La *modificación* por expansión (E) es la ampliación en la duración de un material debida, en general, a la repetición de algún diseño interno. En la *modificación* por adición (A) la ampliación de la duración es causada por la introducción de un nuevo diseño dentro de un material, habitualmente en medio o al final. Aunque ambas se indican con el símbolo $P_1 <$ ó $S_{2,1} <$, por ejemplo, la diferencia queda patente en la Tabla de tipologías mediante el subíndice antes del material afectado (M_E ó M_A). Ejemplos de *modificación* por expansión se encuentran en las *Sonatas n° 38*, *44*, *65/1* y *102* (**Ej. 3.27**). Ejemplos de *modificación* por adición aparecen en las *Sonatas n° 14*, *30*, *48* (**Ej. 3.28**), *98/1* y *135/2*. Un caso particular es la *Sonata n° 33*, que incluye *modificaciones* de ambos tipos. La adición de una frase o módulo nuevos dentro de un grupo temático supone también una *modificación* por adición, como sucede en la *Sonata n° 121*.

Andante

cc. 22-25

cc. 46-51

Ej. 3.27 *Sonata n° 102* en *re m* (dórico). La *modificación* por expansión en el módulo *S_{1,3}* / *K* es consecuencia de la repetición de un diseño interno al final de la Rec. (cc. 46-51)

⁷³ Véase el Apéndice 2 para una explicación detallada de todos estos ejemplos en el comentario escrito.



Ej. 3.28 Sonata n° 48 en do m (dórico). La *modificación* por adición se produce por la inclusión de un material nuevo en la reprise del Grupo conclusivo (cc.109-119)

La *modificación* por omisión (O) es la reducción en la duración de algún material debida a la supresión de algún diseño interno, o bien a la eliminación del módulo o frase completos. Los ejemplos de *modificación* por omisión son muy numerosos, puesto que es la principal causa de alteraciones en la Rec., tanto por la supresión parcial de una parte del material⁷⁴ como por la eliminación total del mismo. Si la primera es una forma de abreviar y evitar repeticiones en el nivel intratemático, la segunda supone el mismo proceso en el nivel intertemático, y es característica del tipo *forma sonata* en su variante preclásica, donde casi siempre se produce la omisión total de algún módulo o frase de los expuestos en la I Parte en la sección *P + T*. Por ello es conveniente diferenciar ambos subtipos en las citas. Ejemplos de *modificación* por omisión parcial de uno o más materiales son las Sonatas n° 1, 4, 21, 31, 32, 33, 35, 44, 53, 64/1, 65/2, 79/1, 92/1, 94/4, 96/4 y 116. Ejemplos de *modificación* por eliminación total de módulos o frases de la sección *P + T* se observan en obras que siguen el tipo *forma sonata*, como las Sonatas n° 56, 62/2, 62/4, 63/1, 66/1, 91/2, 92/2, 93/1, 94/1, 94/2, 95/1, 95/2, 96/1, 96/2, 97/1, 97/4, 98/1, 98/4, 99/1, 99/4, 136/2 y 157. Se pueden encontrar también obras en las que confluyen ambas alteraciones, dentro asimismo del tipo *forma sonata*, como en las Sonatas n° 7, 61/1, 64/2, 68/1, 68/2, 91/1, 91/4, 93/4 y 137/2.

Casos particulares son la Sonata n° 93/2 (omisión total de la frase *P* inicial, repetición literal en fusión *P / T*, por lo que se considera *forma sonata*; además se elimina la frase *S* original, reexponiendo sólo la versión ampliada). En la Sonata n° 102 se omiten totalmente los módulos $S_{1.2}$ y $S_{1.3}$, en la Sonata n° 104 el módulo $S_{1.2}$, en la Sonata n° 107 la frase S_2 , en la Sonata n° 125 las frases S_2 y K (además de la omisión parcial de S_1), modificaciones todas que resultan excepcionales en este espacio.⁷⁵

⁷⁴ Se indica insertando el material afectado entre corchetes: [$S_{1.2}$].

⁷⁵ Véase el Apéndice 2 para más detalles sobre las omisiones parciales y totales, mediante la comprobación de números de compás, materiales entre corchetes y materiales ausentes.

La *modificación* por sustitución (S) es consecuencia de reemplazar un material de la I Parte por otro material distinto en la II Parte. Se indica en la Tabla de tipologías con la letra M y una S como subíndice señalando el material afectado, y entre paréntesis se escribe tras el símbolo \Rightarrow el nombre del nuevo material que sustituye al anterior.⁷⁶ Así, por ejemplo, en la *Sonata n° 56* el módulo $S_{1.3}$ es sustituido por el módulo $S_{1.4}$ en la Rec., lo que se indica así: $M_S - S_{1.3} (\Rightarrow S_{1.4})$. En la *Sonata n° 93/4*, que sigue el tipo *forma sonata*, la Rec. se inicia con una reprise parcial de P_1 seguida por un material nuevo T_2 que sustituye a la primitiva T_1 : $M_S - T_1 (\Rightarrow T_2)$. En la *Sonata n° 136/2* las dos frases originales de la T son sustituidas por una tercera frase: $M_S - T (\Rightarrow T_3)$. En todos los casos se trata de materiales nuevos, que pueden tener un carácter parecido al original, como ocurre en la *Sonata n° 56*, o bien ser totalmente diferentes, como en las dos restantes sonatas.

La *modificación* funcional (F) supone un cambio en la función de un material en la II Parte respecto al desempeñado en la I Parte. En la *Sonata n° 81* el módulo $P_{1.1}$ con el que se abre la obra reaparece justo al final fusionado con K ($P_{1.1}' / K$) por la ausencia de un material conclusivo independiente, por lo que tiene que asumir ahora la función del Grupo conclusivo. Se trata de un caso único pero a la vez muy interesante, porque plantea un reto analítico más en el marco de una de las sonatas más complejas desde el punto de vista formal, como se puede comprobar en el comentario del Apéndice 2.

A continuación vamos a estudiar los datos estadísticos del Apéndice 3 referentes a las *variantes* y a las *modificaciones* de forma conjunta, como anuncié en el Apartado anterior. Para empezar, la **Tabla 4.1** del Apéndice 3 muestra la ausencia de *variantes* y *modificaciones*, la presencia sólo de *variantes* o sólo de *modificaciones* (clasificadas según el número de las mismas), o bien la presencia de *variantes* y *modificaciones* en la misma obra (de nuevo separadas según las distintas combinaciones numéricas).

La indicación numérica de las sonatas o movimientos de sonata que pertenecen a cada categoría permite una comprobación más detallada del comportamiento de obras que constituyen una sonata agrupada, que pertenecen a una sonata multimovimiento o que están integradas en una colección más amplia, por si se observan en ellas tanto la ausencia de ambas alteraciones como la presencia de las mismas o parecidas alteraciones. Ejemplos de ello son la ausencia de V/M en las *Sonatas agrupadas 12-13-14* (la M_A en la última de ellas es apenas testimonial), 18-19, 22-23, 87-42, 49-120 o 113-129, así como en los dos movimientos de la *Sonata n° 60* y de la *Sonata n° 126*; las dos sonatas que integran la *Sonata agrupada 10-11*, que no sólo emplean ambas 1 V y 1 M, sino que además ambas afectan al mismo grupo temático; la *Sonata agrupada 16-17*, con 1 V en ambas; la *Sonata agrupada 104-102*, con 2 V y 3 M en la primera y 2 V y 4 M en la segunda. En ciclos más amplios también se observan similitudes en el empleo de alteraciones. Así, en las *Sonatas n° 63-68*, *Obra 2ª*, todos los movimientos tipo sonata presentan de una a cuatro M, lo mismo que sucede con las *Sonatas n° 91-96*, *Obra 4ª*, con las *Sonatas n° 61-62*, *Obra 7ª* y con las *Sonatas n° 97-99*, *Obra 8ª*. Las excepciones son movimientos que evitan las V/M (61/4, 63/2 y 92/4) o que combinan ambas alteraciones (62/4, 65/1, 94/2, 97/4 y 98/4). Sin embargo, las *Sonatas n° 134-138*, *Obra 3ª*, muestran una tipología mucho más variada en el empleo de V/M.

⁷⁶ El símbolo \Rightarrow es utilizado por Hepokoski & Darcy para indicar que un material se convierte en otro.

La **Tabla 4.2** se centra en los datos numéricos y permite apreciar, para empezar, que sólo 66 sonatas o movimientos de sonata (40 %) carecen de V/M, mientras que 99 de ellos (60 %) emplean *variantes*, *modificaciones* o ambas alteraciones, lo que significa que más de la mitad de las obras consideradas eluden el modelo normativo en la Exp. y/o la reexposición repetida mecánicamente en la Rec. Como vimos en el Apartado anterior, la mayoría de las *variantes* en la Exp. tiene origen tonal, y en la **Tabla 4.2** se observa que lo habitual es la presencia de 1 ó 2 variantes. Las 20 obras que emplean variantes suponen el 12,12 % del total de obras. Son, sin embargo, las *modificaciones* las alteraciones más utilizadas, ya que aparecen en 54 casos, lo que supone un tercio del total (32,72 %). Además aquí la casuística es mucho más amplia, abarcando desde 1, 2, 3 ó 4 hasta 6 modificaciones (cuyo porcentaje de aparición, eso sí, es básicamente decreciente). El empleo conjunto de V/M afecta a 25 casos (15,15 %), y la tipología es aquí aún más compleja, mostrando las siguientes combinaciones: 1/1, 1/2, 1/3, 2/2, 3/1, 3/2, 2/3, 2/4, 2/6 y 3/5 V/M, donde se observa que el máximo de variantes es 3, mientras que se pueden dar hasta 6 modificaciones. El porcentaje de aparición no es aquí descendente, aunque la primera combinación, con 9 casos, es la más abundante. Hay otras cinco combinaciones con sólo un ejemplo, dos con dos casos, una con 3 casos y una con 4 casos. Estos datos muestran claramente, por un lado, un empleo mucho mayor de las *modificaciones* que de las *variantes*, y una tipología más amplia y numerosa de las *modificaciones* tanto en su uso aislado como en la combinación V/M. En efecto, mientras que las *variantes* son casi todas de origen tonal, hemos comprobado que hay bastantes formas de modificar los materiales en la II Parte de una sonata, lo que explica en gran medida la posibilidad de encontrar hasta 6 modificaciones en la Rec. como única alteración o en combinación con variantes.

La **Tabla 1.6**, por último, muestra la correlación (o la ausencia de correlación) entre los tipos de sonata y el empleo de V/M. Los datos numéricos permiten dos miradas, una centrada en el tipo de sonata y otra en los porcentajes de V/M. El tipo *sonata binaria*, con 110 casos, se inclina por la ausencia de V/M en 57 obras (51,81 %), lo que supera en más de 10 puntos el porcentaje general de ausencia de V/M (40,24 %), lo mismo que pasa con el empleo sólo de variantes, que afecta a 18 obras (16,36 % frente al 12,19 % general). Sin embargo, el empleo sólo de modificaciones se encuentra en 16 casos (14,54 %, muy por debajo del 32,31 % general), y el uso de V/M está en 19 obras (17,27 %, un poco por encima del 15,24 %). Esto quiere decir que en este tipo es más frecuente la ausencia de V/M, el empleo sólo de variantes o de V/M que lo expresado por el porcentaje general de V/M, mientras que sin embargo está muy por debajo en el uso sólo de modificaciones respecto al porcentaje general. El tipo *sonata mixta* también sobrepasa con sus 9 casos (50 %) el porcentaje general de ausencia de V/M (40,24 %), mientras que se queda poco por debajo en el resto de modalidades del porcentaje general, por lo que la correlación es bastante más aproximada. El tipo *forma sonata*, por último, se aleja drásticamente de cualquier correlación, puesto que no hay ningún caso de ausencia de V/M o de empleo sólo de variantes en este tipo, al tiempo que se producen 32 casos de empleo sólo de modificaciones, que suponen un 88,88 %, muy por encima del 32,31 % general, y 4 casos de V/M que ocupan el 11,11 % restante, un poco por debajo del 15,24 % general. La explicación de que no haya una sola obra perteneciente al tipo *forma sonata* sin V/M o sólo con variantes, mientras que 32 casos emplean modificaciones y 4 casos utilizan V/M, radica en gran medida en las modificaciones por omisión que siempre se observan en el Grupo *P* y en la *T* en las Rec. que practica Soler (como vimos en el Apartado 3.2.1), aparte de otras posibles modificaciones. Las 4 sonatas que presentan variantes, por su parte, también muestran estas omisiones, por lo que encajan en la modalidad V/M.

El otro punto de vista que aporta la **Tabla 1.6** permite estudiar cómo se distribuyen las modalidades de V/M según los tipos de sonata. La ausencia de V/M está mucho más presente en **SB** (86,36 %) de lo que indica su porcentaje general respecto a los tipos de sonata (67,07 %), y un poco por encima en **SM** (13,63 % en un tipo que ocupa el 10,97 %), pero, como vimos, está totalmente ausente en **SF** (que supone un 21,95 % entre los tipos de sonata). Todavía más diferencia respecto al porcentaje de los tipos hay en la modalidad de empleo sólo de variantes, 18 de cuyos 20 casos se dan en **SB** (90 %), que compensa así la nueva ausencia de esta modalidad en **SF**. Los 2 casos restantes se encuentran en **SM** (un 10 %), igualando casi su porcentaje entre los tipos de sonata. El empleo sólo de modificaciones, sin embargo, cambia las tornas, pues sólo el 30,18 % de los casos de producen en **SB** (menos de la mitad de su porcentaje general) y el 9,43 % en **SM** (casi igual a su porcentaje), por lo que es en **SF** donde se concentra el 60,37 % de los casos (casi tres veces su porcentaje). Por último, la utilización de V/M se acerca bastante a la correlación, puesto que el 76 % está en **SB**, el 8 % en **SM** y el 16 % en **SF**. La interpretación de estos datos muestra que la carencia de V/M (la forma más «normativa», en definitiva) o el empleo sólo de variantes se producen en un porcentaje altísimo en **SB**, con una pequeña presencia en **SM** y una clamorosa ausencia en **SF**, por las razones antes explicadas. El empleo sólo de modificaciones, sin embargo, muestra una preferencia por **SF** que hace disminuir a la mitad su presencia en **SB**, manteniendo el equilibrio en **SM**. Es sólo la utilización de V/M la modalidad que muestra una correlación acorde con los porcentajes de los tres tipos de sonata.

3.2.7. Acumulaciones

La *acumulación* es una repetición reiterada con cierto carácter de *ostinato* (aunque con cambios armónicos) de algún breve diseño, generalmente en un registro constante, sin apenas movimiento ascendente o descendente. Son los *vamps* descritos por Sutcliffe en las sonatas de Scarlatti, cuya vigencia en Soler es evidente y a la vez puede ser indicativa de una influencia inicial que con el tiempo se desvanece.⁷⁷ En la Tabla de tipologías se indican los límites entre los cuales se produce una acumulación mediante números de compás, lo que permite comprobar en el Esquema-resumen su ubicación y la procedencia del material empleado en su construcción.

Una *acumulación* se suele construir a partir de un diseño repetido de compás en compás, ya sea una secuencia de acordes, un arpegiado o una simple nota, al tiempo que la armonía se modifica sutilmente, es decir, manteniendo algunas notas y cambiando otras entre los acordes sucesivos (**Ej. 3.29**). También es frecuente el establecimiento de un modelo inicial y su imitación en progresión ascendente o descendente.

Las *acumulaciones* se suelen producir, como parece lógico, en el Des., un lugar bastante adecuado para crear una especie de paréntesis en la elaboración temática para concentrarse en aspectos puramente armónicos. El origen del material utilizado para crear una *acumulación* es, con frecuencia, algún diseño de la *T*, como sucede en las *Sonatas n.º 1, 2, 12, 66/2, 70, 72 y 113*. Sin embargo, no faltan ejemplos donde el diseño procede del Grupo *S* (*Sonatas n.º 9, 51, 80, 137/2*), del Grupo *P* (*Sonata n.º 36, 67/2, 81, 88, 118*) o incluso de la *K* (*Sonata n.º 99/4*). En la *Sonata n.º 55* es un material nuevo – *N₂*– el que es tratado íntegramente como acumulación.

⁷⁷ El término *vamp* tiene una acepción en inglés que alude a la improvisación (de un acompañamiento). Lo cierto es que el significado que aquí le da Sutcliffe está mucho más cerca de la idea de *ostinato*, pero en este caso basado casi siempre en un breve motivo procedente de un material precedente, que es reiterado sin llegar a la saturación por los cambios armónicos que se producen en su interior.

Allegro

cc. 55-68

Ej. 3.29 *Sonata n° 1 en La M.* La *acumulación* se produce en el Des., entre los cc. 57-66, y el material procede de la *T*

En algunos casos muy concretos las *acumulaciones* se localizan en la Exp., casi siempre durante la *T*, precisamente por ser el espacio más proclive a los cambios armónicos. Cuando la frase o módulo de la *T* construido de esta forma se elabora en el Des. o se reexpone en la Rec., se produce entonces otra acumulación en la II Parte. Así sucede en las *Sonatas n° 6* y *10*. Un caso único es la *Sonata n° 120*, cuyo módulo fusionado $S_{2,2}/K$ está construido aparentemente como una acumulación, aunque también se puede analizar como la típica repetición de motivos de un compás con sentido conclusivo. Por esta razón se encuentra tanto al final de la Exp. como de la Rec.

La duración media de las *acumulaciones* es de unos 10 cc., pero en algún caso se quedan en 8 cc. o alcanzan los 16 o incluso 18 cc. La mayoría de las acumulaciones se encuentran en el tipo *sonata binaria*, lo que evidencia su origen en el estilo scarlattiano. En ocasiones la acumulación precede a la reprise del Grupo *S* o del último módulo de la *T* en la habitual Rec. parcial de este modelo formal, con un evidente sentido de preparación armónica (*Sonatas n° 1*, 72, 80). También hay algunos ejemplos de esta práctica en el tipo *sonata mixta*, y aquí la acumulación enfatiza aún más su misión de preparación de una *RT* antes de la Rec. parcial del Grupo *P* (*Sonata n° 66/2*), o sencillamente anticipando la llegada de la Rec. (*Sonatas n° 81*, 88). Sólo hay dos acumulaciones en un tipo *forma sonata*; en uno de los casos es bien visible la presencia de este recurso a modo de pasaje transitorio cuya parte final se convierte en la *RT* que precede a la Rec. del Grupo *P* (*Sonata n° 99/4*); en el otro ejemplo, sin embargo, la acumulación ocupa todo el Des. a partir de un diseño derivado de *S* (*Sonata n° 137/2*).

3.2.8. *Proporciones*

El estudio de las proporciones ofrece datos importantes acerca del equilibrio entre las diversas secciones y partes de la sonata, datos que permitirán diversas interpretaciones posteriores acerca de los tipos formales. Este tema ya ha sido abordado, como vimos, por Almarie Dieckow en su tesis (véase el Apartado 3.1.4). En la Tabla de tipologías los datos que figuran en la casilla correspondiente se desglosan en cuatro renglones conforme a la siguiente distribución numérica:

- I: a/b** Número de compases de las secciones $P + T$ y $S + K$ en la I Parte.
- II: c/d** Número de compases en la II Parte del espacio anterior a la reexposición de $S + K$ (incluyendo tanto la zona tipo desarrollo como la posible reprise de módulos de T e incluso de P), y de la sección $S + K$ propiamente dicha. Normalmente $b = d$, es decir, la presentación del bloque $S + K$ debería durar lo mismo en la Exp. y en la Rec., salvo que se produzcan modificaciones por adición, expansión u omisión.
- D/R: e/f** Número de compases del Des. y de la Rec. en la II Parte. En el tipo *sonata binaria* más normativo, $e = c$ y $f = d$, pero si la Rec. empieza recuperando módulos de T (transportados o no) o incluso con el Grupo P (tanto en *sonata binaria* como en los tipos *sonata mixta* y *forma de sonata*) la igualdad $e = c$ se pierde.
- T: x/y** Número total de compases de la I Parte y de la II Parte, uno de los datos que puede inclinar la balanza hacia el tipo *sonata binaria* o bien hacia la *sonata mixta*, cuando el incremento de la II Parte es igual o supera el 20-25 % de la duración de la I Parte.

La duración de las secciones $P + T$ y $S + K$ en la I Parte es el primer dato que se muestra en esta categoría. El equilibrio entre ambas secciones queda patente en la cercanía o incluso en la igualdad entre las dos cantidades (I: a/b), mientras que el aumento de la diferencia numérica –en cualquier sentido– es consecuencia del desequilibrio entre ambos bloques. Estos datos ya han sido estudiados parcialmente por Almarie Dieckow (hasta la *Sonata n.º 100*), y, al igual que ella, podemos observar que en las sonatas de Soler se producen todo tipo de situaciones. Por un lado, hay muchas obras que muestran un equilibrio perfecto o muy cercano a la igualdad.⁷⁸ Por otro lado, se encuentran sonatas donde la sección $P + T$ es notoriamente más extensa que la sección $S + K$,⁷⁹ llegando en algún caso incluso a duplicar y triplicar su duración.⁸⁰ Por último, también aparece la situación contraria, aquella donde la sección $S + K$ es mucho más larga que la sección $P + T$,⁸¹ hasta llegar en algunos ejemplos de nuevo a la duplicación o la triplicación.⁸² Estas tres posibilidades se encuentran indistintamente en los tres tipos de sonata, por lo que no existe una correlación aparente entre forma y proporciones en lo que concierne a las secciones de la Exp. La causa evidente del equilibrio entre secciones es el empleo de materiales con una duración semejante, mientras que el desequilibrio se produce generalmente cuando el Grupo P o el Grupo S muestran una proliferación temática y/o una repetición interna que deriva en una expansión de su duración, lo que conduce a su vez a una estructura asimétrica.

El segundo dato que ofrece la tabla (II: c/d) y el tercero (D/R: e/f) merecen una explicación más detallada, puesto su origen es evitar precisamente la contradicción en la que incurre Dieckow (v. Apartado 3.1.4). Esta autora concibe por una parte la «excursión» y la «recapitulación» como el Des. y la Rec. actuales, pero en el recuento

⁷⁸ *Sonatas n.º 3, 9, 12, 24, 50, 55, 63/1, 68/2, 75-77, 83-86, 92/2, 93/1, 93/4, 96/1, 100, 112, 120, 124-126, 130, 131, 156.*

⁷⁹ *Sonatas n.º 5, 6, 18, 21, 23, 49, 60/2, 61/2, 89.*

⁸⁰ *Sonatas n.º 2, 31, 46, 67/2, 113, 115, 127, 137/2, 138.*

⁸¹ *Sonatas n.º 4, 7, 13, 20, 25, 26, 56, 61/4, 65/1, 69, 71, 73.*

⁸² *Sonatas n.º 1, 10, 43, 44, 45, 51, 53, 54, 70, 74, 91/4, 94/2, 94/4, 95/4, 101, 104, 106, 132, 155.*

que muestra en las tablas finales sólo contabiliza dentro de su recapitulación la reprise de $S + K$. Cuando el tipo formal es *sonata binaria* (sin inclusión de módulos de T), el dato es correcto, pero cuando en el citado tipo y en *sonata mixta* la Rec. incluye la reprise de algunos módulos de T o incluso de P (por no hablar de la *forma sonata*), el dato queda evidentemente por debajo de lo que realmente dura dicha Rec. Por ello me ha parecido importante diferenciar ambas posibilidades con datos independientes, ya que esto permite constatar inmediatamente si la Rec. se ciñe sólo a la reprise de $S + K$ o incluye también algún módulo de T o incluso de P , hasta llegar a la *forma sonata*. Sólo en el primer caso las cantidades c/d son iguales a e/f (es decir, $c = e$ y $d = f$), mientras que en el segundo caso $c > e$ (por la disminución de lo que es realmente Des.) y $d < f$ (por el aumento de la Rec. real). De esta explicación se desprende que es mucho más práctico el estudio conjunto de ambos datos con el fin de comprobar detalladamente la dinámica formal de la II Parte en las sonatas de Soler.

Por una parte, parece evidente que $c < d$, es decir, que el espacio anterior a la Rec. (el Des.) es más corto que la Rec. en casi todas aquellas obras donde ésta se basa exclusivamente en la reprise de $S + K$ (por lo que también $c/d = e/f$), algo que sólo ocurre en el tipo *sonata binaria*.⁸³ También se mantiene esta desigualdad aunque la Rec. incluya módulos anteriores a $S + K$ si en la Exp. dicha sección era notoriamente más larga que $P + T$, en cuyo caso no sólo $c < d$, sino que e es mucho más corto que f , algo que puede suceder en los tres tipos de sonata.⁸⁴ El caso contrario ($c > d$) se encuentra en tres ocasiones: cuando en la Exp. hay un importante desequilibrio (incluso duplicación o triplicación) entre las secciones $P + T$ y $S + K$ a favor de la primera, lo que explica que un Des. normal supere con creces la Rec. de una sección $S + K$ más bien breve;⁸⁵ cuando el Des. es especialmente largo, como sucede en algunos casos de *sonata mixta*;⁸⁶ o bien cuando la Rec. incluye de uno a varios módulos de T y/o de P , lo que además deshace la igualdad entre c/d y e/f y puede conducir en muchas ocasiones a que $c > d$ mientras que $e < f$. Esta inclusión en la Rec. de material anterior a la sección $S + K$ se observa tanto en el tipo *sonata binaria*⁸⁷ como en *sonata mixta*,⁸⁸ y es obligatoria en el tipo *forma sonata*.⁸⁹

Las proporciones entre las dos partes de la sonata pueden aportar también datos interesantes en relación con el (supuesto) equilibrio duracional entre ambas en el tipo *sonata binaria*, la dinámica formal en la *sonata mixta* y la *forma sonata* y la posible expansión de la II Parte en alguno de estos dos últimos tipos. La situación más normativa en el tipo *sonata binaria* es aquella en la que las dos partes muestran igualdad o cercanía en su duración, lo que trae de nuevo a colación el problema del umbral a partir del cual se considera que la desigualdad rompe con el citado equilibrio. En el análisis de los tipos de sonata hemos establecido dicho umbral en el 20 - 25 %, por lo consideramos que aquellas obras cuya desigualdad no supera dicho umbral muestran un balance percibido como un equilibrio entre las partes. Como la Rec. en la sonata debe incluir, como mínimo, la reprise de $S + K$, esto significa que es la duración del Des. (incluya o no materiales previos) y su comparación con la sección $P + T$ lo que determina el equilibrio final entre las partes o la posible asimetría entre ambas.

⁸³ Sonatas nº 1, 10, 11, 12, 15, 16, 20, 24, 25, 27, 28, 51-53, etc. Hay alguna excepción que se localiza en *sonata mixta*, como sucede en la Sonata nº 54.

⁸⁴ Sonatas nº 8, 19, 26, 30, 56, 61/4, 62/2, 63/2, 65/1, 68/1, 73, 91/4, etc.

⁸⁵ Sonatas nº 2, 6, 49, 82, 104, 113, 115, 116, 118, 127.

⁸⁶ Sonatas nº 14, 29, 37, 136/1 y 137/1. También se encuentra algún caso en *sonata binaria*, como en las Sonatas nº 100, 107 y 111.

⁸⁷ Sonatas nº 5, 9, 22, 23, 31, 57, 92/4, 138, 155, etc..

⁸⁸ Sonatas nº 13, 48, 55, 66/2, 81, 129, etc.

⁸⁹ Sonatas nº 7, 32, 33, 61/2, 62/4, 91/1, 91/2, 136/2, etc.

En efecto, como en la mayoría de las sonatas la reprise de $S + K$ en la II Parte dura lo mismo que su exposición en la I Parte (salvo modificación por adición, expansión u omisión), es la duración del espacio anterior a dicha reprise (incluya o no módulos de T y/o de P) y su comparación con la duración de la sección $P + T$ lo que explica finalmente la igualdad entre las dos partes, o la mayor o menor duración de una de ellas respecto a la otra. La observación, por tanto, de los datos I: a/b y II: c/d explica el origen del dato global **T: x/y** . Si $d = b$, será la diferencia entre a y c la que justifique a su vez la diferencia entre x e y . En este sentido se encuentran varias posibilidades. Cuando $c \approx a$ (una diferencia de dos o tres cc. arriba o abajo no rompe esta igualdad), las dos partes muestran un equilibrio (casi) perfecto, y son el mejor exponente de una estructura ponderada de *sonata binaria* en su acepción más normativa.⁹⁰ Cuando $c > a$ (el Des. dura más que la sección $P + T$ en la Exp.), la II Parte dura más que la I Parte ($y > x$).⁹¹ Cuando $c < a$ (el Des. dura menos que la sección $P + T$ en la Exp.), la II Parte dura a su vez menos que la I Parte ($y < x$).⁹² Es importante observar que las tres posibilidades se observan mayoritariamente en el tipo *sonata binaria*, pero no faltan ejemplos en movimientos en *forma sonata* cuyo Des. es relativamente breve y cuya Rec. incluye pocos módulos de $P + T$ (a veces sólo el primer módulo o frase del Grupo P), por lo que la duración de la II Parte resulta parecida o incluso inferior a la I Parte, sin llegar a superar en ningún caso el umbral de asimetría mencionado más abajo.

Cuando $d = b$ pero el espacio anterior a $S + K$ en la II Parte es notoriamente más extenso que la sección $P + T$ (por la inclusión, generalmente, de módulos de T y/o de P o por un Des. muy extenso) se puede superar el umbral por el cual no sólo $y > x$, sino que la diferencia es mayor del 20 - 25 %. En unos casos esta expansión conduce al tipo *sonata mixta*, una de cuyas condiciones es precisamente esta ampliación temporal.⁹³ Cuando la Rec. empieza por el primer módulo del Grupo P en la HK, incluyendo después otros posibles módulos del Grupo P y/o de T , esta expansión del espacio anterior a $S + K$ (si está por encima del umbral) está ligada al tipo *forma sonata*.⁹⁴

En aquellos casos en los que $d \neq b$ se pueden producir varias situaciones. Cuando $d < b$ (por alguna omisión parcial en el Grupo S , generalmente), puede ocurrir entonces que $y < x$ (siempre que $c \approx a$), lo que se traduce en una disminución de la II Parte proporcional o igual a la omisión que se produce en $S + K$, o aún mayor si el Des. no se acerca a la duración de $P + T$.⁹⁵ En otros casos, sin embargo, la presencia de un Des.

⁹⁰ *Sonata n° 4* - I: 14/20 y II: 13/20, por lo que **T: 34/33**. También están muy equilibradas las *Sonatas n° 8, 10, 22, 36, 42, 44, 52, 53, 56, 57, 60/2, 61/2, 61/4, 63/2, 64/1, 64/2, 65/1, 66/1, 69, 75-77, 79/2, 84-87, 94/1, 96/2, 97/1, 99/1, 108, 115, 120, 130, 131, 134/1, 135/1, 138, 155 y 157*. Totalmente igualadas en sus dos partes están las *Sonatas n° 20, 23, 25, 47, 73, 119, 124 y 154*. En las *Sonatas n° 63/1, 93/4 y 96/1* también $a = b$ y $a = c$, por lo que $b = d$ y $c = d$.

⁹¹ *Sonata n° 5* - I: 28/19 y II: 36/19, por lo que **T: 47/55**. También ocurre así en las *Sonatas n° 9, 17, 26, 32, 39, 43, 45, 51, 62/2, 62/4, 67/1, 78, 80, 82, 92/4, 93/1, 95/1, 95/2, 95/4, 99/4, 100, 106, 111, 126/1, 127 y 134/2*.

⁹² *Sonata n° 2* - I: 37/12 y II: 28/12, por lo que **T: 49/40**. Otros casos similares: *Sonatas n° 3, 6, 11, 12, 15, 16, 18, 19, 24, 27, 28, 31, 34, 41, 47, 49, 60/1, 65/2, 68/1, 68/2, 71, 74, 83, 89, 90, 91/1, 97/4, 98/1, 101, 103, 105, 110, 113, 114, 117, 118, 126/2, 132, 135/2 y 156*.

⁹³ *Sonata n° 13* - I: 20/31 y II: 34/31, por lo que **T: 51/65**, superando el umbral de la asimetría en un tipo *sonata mixta*. Lo mismo sucede en las *Sonatas n° 29, 30, 37, 54, 55, 67/2, 88, 129, 136/1, 137/1 y 158*.

⁹⁴ *Sonata n° 7* - I: 19/32 y II: 35/32, puesto que el espacio anterior a $S + K$ incluye una extensa zona de Des. (28 cc.) seguida por una Rec. que incluye la reprise parcial de módulos de $P + T$, lo que suma 35 cc. para el espacio anterior a $S + K$, por lo que **T: 51/67**, lo que supera el umbral de la asimetría en un tipo *forma sonata*. Otros ejemplos son las *Sonatas n° 91/2, 91/4, 92/1, 92/2, 94/2, 94/4 y 98/4*.

⁹⁵ *Sonata n° 21* - I: 40/31 y II: 28/28, por lo que **T: 71/56**. Otros ejemplos son las *Sonatas n° 35, 66/2, 71, 79/1 y 107*. La *Sonata n° 125* (**T: 74/63**) representa un caso especial, puesto que en ella el Des. ocupa toda la II Parte y se omite completamente la reprise de la sección $S + K$ y por tanto la Rec. ($c = 63, d = 0$), por lo que las proporciones resultan aquí desfiguradas y no puede entrar en ninguna comparación.

superior en duración a $P + T$ ($c > a$) consigue, a pesar de que $d < b$, que la duración total de la II Parte sea ligera o sustancialmente mayor que la de la I Parte ($y > x$).⁹⁶ En sentido contrario, cuando $d > b$ (por alguna adición o expansión en $S + K$), puede ocurrir de nuevo que $y > x$ (siempre que $c \approx a$), por lo que el aumento de la II Parte es proporcional a los compases añadidos en $S + K$,⁹⁷ pero también hay algún caso en el que un breve Des. ($c < a$) incline la balanza en sentido contrario ($y < x$).⁹⁸ Al mismo tiempo, el aumento en $S + K$ en la II Parte es compatible con un Des. extenso y más largo que $P + T$ ($c > a$), por lo que la II Parte no sólo refleja la expansión de $S + K$ sino la amplitud del Des., como sucede en algunos tipos *sonata mixta* y *forma sonata*.⁹⁹

Un rápido recuento muestra que, de 162 movimientos considerados, 53 muestran un gran equilibrio o incluso igualdad absoluta entre las dos partes, 60 se inclinan por una II Parte más larga y 49 por una I Parte más larga, lo que evidencia una gran igualdad en el reparto de las opciones. Por otra parte, no hay una clara correlación entre las proporciones y los tipos de sonata, como ya hemos visto. Los tipos *sonata binaria* y *forma sonata* emplean las tres opciones, y es el tipo *sonata mixta* el que parece evitar una I Parte más larga, encajando mejor con el equilibrio y sobre todo con la expansión de la duración de la II Parte, cumpliendo así con uno de sus requisitos formales.

Para terminar este Apartado aprovecharemos los datos en torno a las proporciones para estudiar el reparto temporal de los tres bloques formales habituales en la sonata: la Exp., el Des. y la Rec. La Exp. coincide con la I Parte, cuya medida viene dada por la letra x ; el Des. (considerado como el espacio que transcurre en la II Parte hasta la llegada de la Rec.) es lo que mide la letra e ; y la duración de la Rec. (bloque final que empieza con la posible reprise de cualquier material del Grupo P y/o de T , o bien directamente con la reprise de $S + K$) es expresada por la letra f . Las proporciones de cada bloque, naturalmente, responden en parte al tipo de sonata empleado, pero también muestran una gran flexibilidad en su duración que responde a una amplia gama de comportamientos temáticos (con sus posibles variantes y modificaciones), por lo que cualquier previsión derivada de casuísticas genéricas¹⁰⁰ resulta de poca utilidad en el marco del repertorio soleriano. Por otra parte, es fácil reconocer que esta generalización tampoco sería de mucha utilidad en el territorio más aparentemente normativo, el de la sonata clásica vienesa, origen de la mayoría de las teorías formales de todos los tiempos.¹⁰¹

⁹⁶ *Sonata n° 1* - I: 14/30 y II: 23/26, es decir, hay una omisión de 4 cc. en el Grupo S ($d < b$), pero como el Des. dura 9 cc. más que $P + T$ ($c > a$), la II Parte excede en 5 cc. a la I Parte ($y > x$). Un ejemplo en *forma sonata* se observa en la *Sonata n° 93/2*, y en *sonata binaria* se localiza en las *Sonatas n° 96/4*, 102, 104, 116 y 136/2.

⁹⁷ *Sonata n° 72* - I: 36/39 y II: 37/41, por lo que **T: 75/78**. Otros ejemplos son las *Sonatas n° 112* y 121.

⁹⁸ *Sonata n° 38* - I: 40/38 y II: 27/47, por lo que **T: 78/74**. A pesar de la gran expansión de $S + K$ en la II Parte, el breve Des. (13 cc. inferior a $P + T$) hace que la II Parte sea más corta que la I Parte. Más llamativo es el caso de la *Sonata n° 137/2*, cuyos datos son I: 57/24 y II: 28/28, por lo que **T: 81/56**, es decir, que la II Parte es notablemente más corta que la I Parte, a pesar de tratarse de una *forma sonata*.

⁹⁹ En la *Sonata n° 14* - I: 26/20 y II: 35/22, por lo que **T: 46/57**, superando el umbral de la asimetría en un tipo *sonata mixta*. Lo mismo se encuentra en la *Sonata n° 48* y 81.

¹⁰⁰ Me refiero a una posible generalización sobre las proporciones en los tipos *sonata binaria* y *forma sonata* en un período temporal concreto (sonatas preclásicas y clásicas).

¹⁰¹ Una toma de muestras al azar entre los tres autores vieneses más utilizados como modelos lo puede demostrar fácilmente. Los datos corresponden a la duración de la Exp., Des. y Rec. expresados en compases. **Haydn, F.J.**: *Streichquartett op. 74/1 C-dur*, no. 57, *Hob. III*: 72 (I mov.: Allegro moderato): 54 - 43 - 60. **Mozart, W.A.**: *Streichquintett KV 515 C-dur* (I mov.: Allegro): 151 - 53 - 160. **Mozart, W.A.**: *Sonata KV 332 (300k) F-dur* (I mov.: Allegro): 93 - 40 - 93. **Beethoven, L. van**: *Streichquartett nr. 10 op. 74 Es-dur «Harfe»* (I mov.: Poco Adagio - Allegro): 24 (Intro) - 53 - 61 - 64 - 58 (Coda). Como se puede observar, es Haydn en su cuarteto el que empieza a aproximar la duración del Des. a la Exp. y Rec., mientras que Mozart no llega ni a la mitad en ambas ocasiones, a pesar de que el movimiento

Como se puede comprobar en el Apéndice 2, el modelo más general en el tipo *sonata binaria* es aquél que presenta una Exp. que dura en torno al doble que la suma del Des. y la Rec. juntos. Por supuesto, como hemos visto más arriba, hay bastantes ejemplos donde se producen desequilibrios en ambos sentidos, y no es necesario insistir más en ello. Ahora interesa más observar que en este tipo formal muchas Rec. son a su vez más largas que los Des., con diferencias que oscilan entre unos pocos compases (*Sonata n° 1*: 44 - 23 - 26) hasta superar la duplicación (*Sonata n° 4*: 34 - 10 - 23) la triplicación (*Sonata n° 19*: 44 - 8 - 29) y la cuadruplicación (*Sonata n° 65/1*: 45 - 9 - 35). Sin embargo, no faltan ejemplos donde los Des. igualan a las Rec. (*Sonata n° 119*: 52 - 26 - 26), las superan ligeramente (*Sonata n° 117*: 63 - 30 - 29), con creces (*Sonata n° 154*: 54 - 30 - 24), o incluso rondando la duplicación (*Sonata n° 113*: 31 - 17 - 9) y la triplicación (*Sonata n° 127*: 46 - 38 - 12). Estos últimos casos se suelen producir en sonatas cuya sección $S + K$ es (mucho) más corta que $P + T$. Por último, también hay que observar que a veces la duración del Des. o de la Rec. se aproxima (sin superar nunca) a la de la Exp., lo que casi siempre deriva en una duración mayor para la II Parte que para la I Parte. Cuando la Rec. se aproxima a la Exp. la causa suele ser una sección $S + K$ más larga que la sección $P + T$ (*Sonata n° 4*: 47 - 19 - 36). Por su parte, un Des. cercano en duración a la Exp. procede de un aprovechamiento prolongado del material temático previo (*Sonata n° 116*: 56 - 50 - 17).¹⁰²

En el tipo *sonata mixta* es previsible (aunque no obligatorio) que la II Parte dure entre un 20 - 25 % más que la I Parte, lo que a su vez puede originar un Des. y una Rec. más largos de lo habitual. Aparte de la mayor duración de la Exp. respecto a cada una de las dos secciones mencionadas –premisa que se cumple siempre– se encuentran aquí también casos en los que la Rec. dura más que el Des. (*Sonata n° 13*: 51 - 30 - 35) o en torno al doble (*Sonata n° 30*: 104 - 40 - 86), y ejemplos donde es el Des. el que supera a la Rec. en pocos compases (*Sonata n° 88*: 51 - 36 - 34), holgadamente (*Sonata n° 14*: 46 - 35 - 22) o incluso duplicándola (*Sonata n° 29*: 35 - 34 - 15). Pero el desequilibrio más evidente se produce en aquellas obras donde el Des. es tan extenso que casi iguala a la Exp. (*Sonata n° 37*: 18 - 17 - 10, además de las *Sonatas n° 29* o *137/1*).¹⁰³

La *forma sonata*, por último, presenta en Soler comportamientos que oscilan entre las proporciones de tipo binario (es decir, con Rec. parciales con bastantes omisiones y Des. no muy largos) y las estructuras cercanas al modelo clásico vienés (donde la Rec. se aproxima más a la Exp. y el Des. dura la mitad o más que la Exp.). El modelo más cercano al equilibrio entre partes muestra de nuevo una Exp. que dura tanto como el Des. y la Rec. juntos (*Sonata n° 56*: 54 - 13 - 39) o incluso bastante más (*Sonata n° 68/2*: 113 - 20 - 75). Sin embargo, la mayoría de las obras que se adscriben a este tipo

citado del *Quinteto KV 515* fue calificado por Ratner como una obra con una “amplitud y una grandeza de concepción inigualadas en la música de cámara antes de Beethoven” (Ratner 1980: 79). Sin embargo, en Beethoven el Des. supera a la Exp., y la Rec. es a su vez más larga que el Des., sin olvidar la presencia de una Introducción de 24 cc. y una monumental Coda de 58 cc. que prácticamente iguala dichas secciones.

¹⁰² Selección de diferentes proporciones en el tipo *sonata binaria*: *Sonatas n° 1*: 44 - 23 - 26 * 2: 49 - 28 - 12 * 3: 36 - 13 - 19 * 4: 34 - 10 - 23 * 4: 47 - 19 - 36 * 5: 50 - 25 - 20 * 9: 67 - 32 - 41 * 10: 78 - 25 - 51 * 11: 63 - 18 - 36 * 15: 82 - 22 - 38 * 18: 51 - 22 - 21 * 19: 44 - 8 - 29 * 20: 52 - 21 - 31 * 24: 120 - 40 - 62 * 28: 67 - 34 - 36 * 34: 74 - 18 - 47 * 35: 68 - 12 - 34 * 49: 32 - 14 - 12 * 57: 69 - 14 - 57 * 65/1: 45 - 9 - 35 * 75: 50 - 29 - 24 * 77: 51 - 26 - 27 * 82: 44 - 35 - 16 * 100: 39 - 24 - 19 * 102: 25 - 15 - 11 * 104: 30 - 22 - 14 * 111: 56 - 36 - 25 * 113: 31 - 17 - 9 * 115: 24 - 18 - 8 * 116: 56 - 50 - 17 * 117: 63 - 30 - 29 * 118: 66 - 31 - 24 * 119: 52 - 26 - 26 * 127: 46 - 38 - 12 * 138: 48 - 37 - 13 * 154: 54 - 30 - 24.

¹⁰³ Selección de diferentes proporciones en el tipo *sonata mixta*: *Sonatas n° 8*: 93 - 27 - 69 * 13: 51 - 30 - 35 * 14: 46 - 35 - 22 * 29: 35 - 34 - 15 * 30: 104 - 40 - 86 * 37: 18 - 17 - 10 * 48: 53 - 28 - 38 * 54: 35 - 21 - 23 * 55: 48 - 28 - 32 * 67/2: 47 - 33 - 39 * 88: 51 - 36 - 34 * 129: 48 - 33 - 31 * 136/1: 30 - 22 - 17 * 137/1: 26 - 24 - 11 * 158: 40 - 32 - 20.

tienen una II Parte más larga que la I Parte, debido siempre a una Rec. que incluye bastantes módulos del Grupo *P* y de *T* (nunca todos) y toda la sección *S + K*, lo que contribuye a su acercamiento temporal a la Exp. (*Sonata n° 7*: 51 - 28 - 39, así como las *Sonatas n° 32, 33, 91/4, 92/1, 98/4*, etc.), lo que explica a su vez que no haya ningún Des. que dure más que la Rec. en este tipo formal.¹⁰⁴ Si bien Soler no llega nunca a extender la Rec. tanto como la Exp., sí es cierto que en algunos de estos últimos casos se aproxima bastante (*Sonata n° 33*: 80 - 13- 78).

3.2.9. *Crux*

Hepokoski & Darcy vuelven a un concepto ya definido por Kirkpatrick –la *crux*– para explicar los paralelismos temáticos entre las dos partes en una sonata. El musicólogo y clavecinista norteamericano introdujo este concepto en su monografía sobre las sonatas de Scarlatti en referencia al momento a partir del cual el material temático expuesto en la I Parte cerca del final (ya en la SK, naturalmente) es reexpuesto en la II Parte exactamente igual aunque transportado a la HK.¹⁰⁵ En realidad, la *crux* de Kirkpatrick se refiere también al momento a partir del cual el material de la I Parte será luego reexpuesto en la II Parte exactamente igual (pero transportado a la HK), por lo que siempre hay que citar dos números de compás.¹⁰⁶ Según este autor, además, “el núcleo [la *crux*] puede aparecer realzado por una interrupción brusca [*Sonata K. 105*] o estar oculto por un movimiento rítmico continuo [*Sonata K. 18*]” (1985: 217).

Por su parte, Hepokoski & Darcy prefieren circunscribir el uso del término al momento concreto de la II Parte en la cual se recupera el material ya conocido de la I Parte meramente transportado a la HK (2006: 238). Para empezar, estos autores recuerdan el paralelismo que se produce entre los primeros compases de la Rec. y los compases iniciales de la Exp., equivalencia que permite igualar dichos compases con su reprise (por ejemplo, c. 1 = c. 73, c. 2 = c. 74, etc.). Hepokoski & Darcy se refieren a este “restablecimiento del material compás a compás en la Rec. –en cualquier zona en la que suceda– como *compases de correspondencia*” (2006: 239). Sin embargo, también recuerdan que, en algún lugar hacia el final de *P*, al comienzo de *T* o a medio camino de *T*, la música abandonará el modelo original para introducir las variantes y alteraciones necesarias con el fin de reconducir el curso tonal hacia la HK. “En algún punto dentro de esta recomposición el compositor volverá otra vez al «buen camino», usualmente en el final de la *T* o ya directamente en la MC que abre el espacio *S*, y comenzará a escribir *compases de correspondencia* que son réplicas del modelo establecido en la Exp. [...] en un nivel tonal que permita la resolución de la II Parte en la HK” (2006: 239).

Por tanto, si admitimos –a partir de sus propias explicaciones– la presencia de dos series de *compases de correspondencia*, podemos ampliar el concepto original en favor de una *doble crux*, la que se produce con la reprise del material inicial *P* en su altura original (la HK), y la que se produce con la recuperación del final de la *T* (en la mayoría de los casos) y la sección *S + K*, ahora transportados también a la HK. A partir de la primera *crux*, los *compases de correspondencia* muestran un material repetido

¹⁰⁴ Selección de diferentes proporciones en el tipo *forma sonata*: *Sonatas n° 7*: 51 - 28 - 39 * 32: 46 - 23 - 35 * 33: 80 - 13 - 78 * 56: 54 - 13 - 39 * 61/2: 60 - 21 - 38 * 63/1: 44 - 18 - 26 * 68/1: 55 - 8 - 38 * 68/2: 113 - 20 - 75 * 91/4: 60 - 22 - 53 * 92/1: 48 - 26 - 42 * 98/4: 82 - 52 - 57 * 157: 42 - 11 - 28.

¹⁰⁵ Los traductores del texto de Kirkpatrick (Clara Janés y José María Martín Triana) han traducido el término *crux* como *núcleo*. Hepokoski & Darcy mantienen el vocablo latino, y lo mismo hago yo por considerarlo más claro y universal. En la edición española el espacio dedicado a este concepto ocupa las pp. 214-220, mientras que en la edición original abarca las pp. 253-261.

¹⁰⁶ Poniendo sus propios ejemplos, los cc. 28 y 78 de la *Sonata K.3* y los cc. 30 y 106 de la *Sonata K. 421*.

literalmente, mientras que a partir de la segunda *crux*, el material recuperado (originalmente en la SK) se escucha transportado a la HK. Hay que recordar que Kirkpatrick solo tuvo que enfrentarse a lo que sería la segunda *crux*, puesto que en las sonatas de Scarlatti no se produce la reprise del material inicial *P*. En el caso de la *forma sonata*, sin embargo, se produce una *doble crux*, como acabamos de ver, tanto en el caso de las sonatas clásicas vienesas (Haydn y Mozart, especialmente) como en el de otras sonatas de diferentes ámbitos geográficos (entre ellas algunas de Soler), aunque su seguimiento del modelo formal no sea tan estricto.

El concepto de *doble crux*, por tanto, supone una mayor precisión en la ubicación temporal de los momentos estructurales más importantes de la sonata, aunque se halle inicialmente ligado sólo a las obras que respondan a la *forma de sonata*. En las *sonatas binarias* y en las *sonatas mixtas* debería bastar con una única *crux*, la que se ubica generalmente al final de la *T* o directamente al comienzo de la sección *S + K*. La excepción son aquellos casos en los que produce una reprise del material *P* insuficiente para una Rec. adecuada (y para un tipo *forma de sonata*), al tiempo que se origina una primera *crux* por tratarse de una reprise literal, a la que debe seguir una segunda *crux* con la reexposición transportada habitual. En mi utilización de este concepto, por tanto, señalaré sólo la *crux* que se produce en la II Parte, al igual que Hepokoski & Darcy, pero ampliando el concepto a una *doble crux* cuando sea necesario. Para indicar la *crux* simple se escribe en la casilla correspondiente de la Tabla de tipologías el número de compás en el cual se ubica dicha *crux* y el material que allí se reexpone, o los dos números de compás y los dos materiales en el caso de la *doble crux*. Como el Esquema-resumen proporciona los números de compás en los que se ubican todos los materiales temáticos, es fácil localizarlos y también compararlos con su procedencia en la I Parte. El cruce de datos entre esta casilla y la que muestra el tipo de sonata permitirá una clasificación muy precisa del modelo empleado en cada sonata o movimiento de sonata en particular.

Hay dos obras que plantean un problema teórico que aún hoy es objeto de polémica: son las *Sonatas n.º 67/2 y 136/2*. En ellas la reexposición de *P* se produce sobre la HK: *S* en lugar de hacerlo sobre la HK: *T* –algo que para algunos podría ser una *falsa reprise*–, una práctica que remite a ese modelo de recapitulación que se produce sobre la HK: *S*, con el fin de reproducir el mismo recorrido tonal hacia la HK: *T* en la II Parte que el observado en la I Parte entre la SK: *S* (= HK: *T*) y la SK: *T*. Esto supone además una modificación de la convención tonal en este punto del trayecto formal, puesto que no se produce el habitual «retorno simultáneo» de *P* sobre la HK: *T*, por lo que se debe considerar la primera *crux* como una *falsa crux*. Aún así, la confluencia temático-estructural aconseja dar cuenta de este especial momento, que además demuestra una conciencia formal claramente asumida que permite a Soler romper con una convención aceptada con evidente lógica armónica y seguridad formal. Esta práctica singular (que se podría fechar en 1777-78) se anticipa así en 10 años a la obra que siempre se ha puesto como ejemplo de esta recapitulación especial, el I mov. de la *Sonata KV 545* de Mozart, que data de 1788, por no hablar de la *Sinfonía n.º 5* de Schubert, fechada ya en 1816.

El Apéndice 2 recoge los datos esenciales que permiten la comparación rápida entre sonatas, materializados en los Esquemas-resumen, las Tablas de tipologías y los comentarios de todas las sonatas individuales y movimientos de sonata conocidos de Antonio Soler, incluyendo algunas sonatas dadas por desaparecidas y otros nuevos hallazgos que he publicado en mi edición de *20 Sonatas*.

3.3. El Espacio P y la Transición T

El Cap. 2 (en particular la Sección 2.2) y el estudio de las categorías establecidas en las Tabla de tipologías, especialmente el Apartado 3.2.1 –dedicado a los modelos y submodelos de sonata– y el 3.2.2 –centrado en los modelos formal-funcionales–, han proporcionado una amplia panorámica de las opciones básicas y las variantes empleadas por Soler en sus sonatas. En esta sección no queda sino hacer algunas consideraciones finales a modo de resumen, integrando todas las categorías en el estudio especializado del Espacio *P* y la *T* (como luego haremos con el Espacio *S* y la *K*). La consideración de la sección *P + T* como una unidad ya ha sido explicada detenidamente en la Sección 2.2 del Cap. anterior, según las aportaciones de Hepokoski & Darcy y de Moiraghi. Así mismo, las propuestas de división fraseológica y formal de las sonatas de Soler realizadas por Heimes y Dieckow han sido descritas con detalle al comienzo de este capítulo y contrastadas con las mías sonata a sonata en el Apéndice 2. Su terminología, basada en parte en conceptos a veces ya superados o en descripciones un tanto vagas, será aquí sustituida por las recientes aportaciones en este terreno de Hepokoski & Darcy y de Caplin, así como por mi propia revisión y ampliación de las mismas.

El Espacio *P* o Grupo temático primero presenta –en el conjunto de las obras que siguen el tipo *sonata binaria*– dos características que lo diferencian de la práctica ligada al tipo *forma sonata*. Por una parte, se trata de un material que, por su ubicación temporal, ejerce evidentemente la función de *P*, aunque en algunos casos no tenga las características de un *tema* en el sentido clásico (analizable según los módulos definidos por Caplin o según las definiciones normativas del mismo), sino más bien de figuraciones cercanas a la *toccata* o a la imitación, con un cierto carácter de *exordium* y de afirmación de la tonalidad. Por otra parte, en la sonata binaria el Grupo *P* no se reexpone al comienzo de la Rec., sino que ésta empieza más bien con *T* o directamente con *S*, aunque sí es muy frecuente que vuelva a sonar –transportado más o menos literalmente– al comienzo de la II Parte, o que proporcione material para el desarrollo en esta misma zona. En el tipo *forma sonata*, sin embargo, el Grupo *P* (o sus módulos iniciales, por lo menos) vuelven al comienzo de la Rec. según el principio del «retorno simultáneo» del tema inicial en la tonalidad principal.

El Grupo *P* puede contener en las sonatas de Soler desde una simple unidad temática hasta dos frases divididas en dos o tres módulos cada una. Siguiendo los postulados teóricos expuestos por Caplin y por Hepokoski & Darcy para la división y denominación del material temático, distingo *P*₁ de *P*₂ cuando entre ambos hay una notoria cadencia y su carácter y perfil temático son claramente diferenciables, mientras que si la frase en cuestión muestra una clara homogeneidad melódico-rítmica y no hay división cadencial entre los posibles módulos, su denominación adecuada es *P*_{1.1} - *P*_{1.2}. A continuación expongo a modo de listado las diferentes estructuras temáticas que se encuentran en las sonatas de Soler, fácilmente extrapolables, por otro lado, no sólo a la sonata ibérica en general, sino también a muchas de las sonatas y formas relacionadas de todo tipo en la Europa del siglo XVIII:

- *P* Cuando *P* se limita a una sola frase y su duración es mínima (4 cc.), siempre se repite (*Sonatas* n° 1, 22, 44, 49, 84, 127),¹⁰⁷ aunque habitualmente ocupa 6-12 cc. (*Sonatas* n° 29, 32, 154), a veces hasta 15 cc. (*Sonata* n° 80), y también en estos casos se puede repetir (*Sonatas* n° 31, 42, 108).

¹⁰⁷ Excepciones son la *Sonata* n° 37 o la *Sonata* n° 92/I, donde *P* dura 4 cc. pero no se repite.

- $P_{1.1} - P_{1.2}$ Una opción muy habitual es la presencia de una única frase P_1 dividida en dos módulos, cuya longitud total no baja entonces de los 8-10 cc. (*Sonatas* n° 5, 6), siendo 12-18 cc. una duración normativa (*Sonatas* n° 2, 8, 15).¹⁰⁸ Es posible la repetición de uno o de los dos módulos, ya sea en la secuencia $P_{1.1} - P_{1.1} - P_{1.2}$ (*Sonata* n° 68/1) o $P_{1.1} - P_{1.2} - P_{1.2}$ (*Sonatas* n° 35, 91/2) cuando es incompleta, o en la secuencia $P_{1.1} - P_{1.2} - P_{1.1} - P_{1.2}$ (*Sonatas* n° 28, 62/4, 107) cuando es completa.
- $P_{1.1} - P_{1.2} - P_{1.3}$ En algunos casos la frase P_1 está subdividida en tres módulos, incluso con repetición de alguno de ellos (*Sonatas* n° 16, 21, 33, 66/2).¹⁰⁹
- $P_{ANT} - P_{CONS}$ También se puede dividir la frase en antecedente - consecuente, si se amolda a la estructura del período, y en este caso la longitud total oscila entre 8 cc. y 16 cc. (*Sonatas* n° 11, 56, 62/2), aunque no faltan períodos más cortos (*Sonata* n° 65/1) y otros que rondan los casi 20 cc. (*Sonatas* n° 10, 41) o que los superan con creces (*Sonata* n° 61/2), así como períodos con repetición de uno de los segmentos (*Sonata* n° 39) o de los dos (*Sonata* n° 87).
- $P_1 - P_2$ Cuando se presentan dos frases en el Grupo P , la disposición más normal es que una de ellas se subdivida en dos módulos y la otra no. De aquí salen dos posibilidades, la más habitual $P_{1.1} - P_{1.2} - P_2$ (*Sonatas* n° 3, 14, 63/2, 91/1, 105) y la menos frecuente $P_1 - P_{2.1} - P_{2.2}$ (*Sonatas* n° 132, 156).¹¹⁰ En algunos casos la primera frase está construida como un período, lo que genera $P_{1\text{ ANT}} - P_{1\text{ CONS}} - P_2$ ó $P_{2.1} - P_{2.2}$ (*Sonatas* n° 68/2, 92/4, 93/1, 95/2, 95/4). La subdivisión de ambas frases genera $P_{1.1} - P_{1.2} - P_{2.1} - P_{2.2}$ (*Sonata* n° 64/2). En algún caso se pueden repetir los módulos, incluso expandidos (*Sonata* n° 24). A veces la subdivisión de una o de las dos frases es más compleja y alcanza los tres módulos (*Sonatas* n° 12, 34). La versión más simple ($P_1 - P_2$ sin subdivisión) también se encuentra (*Sonatas* n° 45, 60/1, 93/4), incluso con repetición de una o de las dos frases (*Sonata* n° 96/4).
- P_0 Existe también la posibilidad de que el Grupo P empiece con un breve material «pretemático», un motivo convencional a modo de señal de arranque basado generalmente en el acorde de tónica (y quizá de dominante) que no suele ocupar más de 2 cc. (P_0) Esta práctica –que ya se encuentra en Scarlatti y que es visible también en tiempos posteriores–¹¹¹ ha sido claramente teorizada por Hepokoski & Darcy (2006: 72-73), y aparece esporádicamente en las sonatas de Soler con su habitual sentido de signo de apertura y de afirmación tonal (*Sonata* n° 7, 135/1), manifestación evidente del «paradigma inicial» explicado por Agawu (1991: 51-62).¹¹²

Muchas de las unidades P o P_1 tienen estructura de período, como hemos visto, y esta construcción se encuentra indistintamente en el tipo *sonata binaria* y en el tipo *forma sonata*, mientras que –salvo una excepción (*Sonata* n° 136/1)– está ausente en el

¹⁰⁸ En la *Sonata* n° 25 el módulo $P_{1.2}$ modula a una tonalidad secundaria, por lo que se acoge al **FP 10**.

¹⁰⁹ En la *Sonata agrupada* 26-27 el segundo y/o el tercero de estos módulos, además, modulan a una tonalidad secundaria, razón por la cual pertenecen al **FP 10**.

¹¹⁰ De forma excepcional, en la *Sonata* n° 134/1 la disposición es $P_1 - P_{2.1} - P_{2.2} - P_{2.3}$.

¹¹¹ No hay más que recordar los acordes que abren algunos cuartetos de cuerda de Haydn (bien visibles en el grupo de los opp. 71-76). László Somfai (1973-74) ha explicado algunas de estas estrategias en función de la reserva o la frialdad del público londinense al que estaban dirigidos, lo que explica en parte el calificativo de «noise killers» para dichos acordes (cit. en Agawu 1991: 58). Otro famoso ejemplo de acordes pretemáticos son los que abren la *Sinfonía* n° 3 op.55 de Beethoven.

¹¹² Una de las interpretaciones de la *Sonata* n° 138 distingue hasta 6 módulos dentro de una presunta frase P_0 con repetición de varios de ellos (véase el Apéndice 2 para una explicación completa de esta sonata).

tipo *sonata mixta* (Ej. 3.30). En los restantes casos P , P_1 ó P_2 se amoldan con frecuencia a una construcción temática más cercana a la sentencia de 8-16 cc., con una o dos ideas básicas en $P_{1,1}$ y una idea contrastante en forma de continuación cadencial en $P_{1,2}$, por ejemplo. En ambos tipos de frase se encuentran longitudes «cuadradas» normativas (2 + 2, 4 + 4, 8 + 8), pero en la mayoría de los casos son defectivas o excesivas, así como asimétricas (Ej. 3.31).

Allegro expresivo

cc. 0-16

HK: HC

HK: PAC

Ej. 3.30 *Sonata n° 62/2 en Si \flat M.* Tema del Grupo P construido como un período

Allegro

P_{1,1} P_{1,2}

HK: PAC

Ej. 3.31 *Sonata n° 90 en Fa \sharp M.* Tema del Grupo P construido como una sentencia irregular: $P_{1,1}$ es la idea básica de 3 cc. y $P_{1,2}$ es la continuación cadencial repetida tres veces, la tercera prolongada sobre la T tras la HK: PAC, lo que suma 7 cc. y muestra una notoria asimetría

Son además habituales los comienzos imitativos que presentan el material en una mano para después pasarlo a la otra mientras la primera realiza una línea secundaria, aunque su articulación temática permite mantener la división habitual en frases y módulos del Grupo P (Ej. 3.32).

El comportamiento de ciertos materiales, cuya delimitación con el siguiente grupo temático es confusa, ha conducido a la introducción del concepto de *fusión temática*, un proceso ya estudiado anteriormente. La presencia de fusiones entre la frase o el módulo final del Grupo *P* y el comienzo de la *T* se recoge en algunos de los modelos formal-funcionales, y es la causante de ciertas alteraciones en la articulación cadencial intra e intertemática, como veremos en el siguiente párrafo (véase el Apartado 3.2.4).

Cantabile

P_{1.1}

cc. 1-14

P_{1.2}

HK: PAC

Ej. 3.32 *Sonata n.º 18 en do m (dórico)*. Tema del Grupo *P* con un comienzo imitativo y estructura de sentencia irregular: *P_{1.1}* es un motivo de 2 cc. en la m.d. imitado por la m.i. y extendido a 3 cc., de los cuales se repiten los dos últimos, y *P_{1.2}* es una idea contrastante seguida por una idea cadencial que cierra el Grupo *P* con una HK: PAC

El cierre del Grupo *P* viene marcado generalmente por algún tipo de cadencia que articula dicho espacio y permite distinguirlo del subsiguiente material de transición. Los modelos formal-funcionales (véase el Apartado 3.2.2) nos han enseñado los diferentes tipos de cadencia que se encuentran habitualmente, siendo la más común la HK: PAC (HK: IAC / HK: EC) y la HK: HC. Ocasionalmente el Grupo *P* se cierra en una HK_S (**FP 5, 10**) o no tiene un cierre propiamente dicho (**FP 12**). Los modelos también señalan la presencia habitual de algunas cadencias intratemáticas, como la HK: HC en medio de una frase tipo período (**FP 3, 5, 6**) o pequeña frase ternaria (**FP 7**). Las fusiones pueden estar precedidas por cadencias específicas, como la HK: HC antes de *P_A' / T* (**FP 7**) o la HK: PAC (HK: IAC / EC) antes de *P_{2(1.2)} / T* (**FP 11**).

Las *variantes* que se encuentran en el Espacio *P* son siempre de origen tonal, y remiten a la ubicación de la parte final del material en una HK_S, como sucede en las *Sonatas n.º 25 y 26* (HK_S = HK: **tP** en ambos casos), 27 (la HK_S es la tonalidad implicada HK: **[dP]**, realizada después en la *T*) y 30 (la HK_S es la HK: **D**). Las variantes citadas son el origen de la adscripción de estas sonatas al **FP 10** (v. Apartado 3.2.2).

El material utilizado en la *T*, por su parte, también puede consistir en una frase unitaria e indivisible, en dos unidades de tipo módulo o incluso alcanzar en algunos casos las dos frases (divisibles o no). Una diferencia notable con el Grupo *P* es la construcción temática irregular (Caplin la califica como «loose formal region»), por lo que será más difícil encontrar temas tipo período o sentencia. La otra gran diferencia

con el Grupo *P* es su habitual inestabilidad tonal, puesto que durante su transcurso se suele producir la modulación de la HK a la SK, por lo que las diferentes unidades temáticas pueden ubicarse en regiones tonales diversas, aunque también hay transiciones no modulantes, o que se sitúan en una única HK_s intermedia, o que ya desde el comienzo se desplazan a la SK o la SK_s, o que anuncian varias tonalidades implicadas pero no realizadas, entre otras posibilidades. He aquí una lista de las opciones más habituales de subdivisión temática:

- *T* En este caso *T* se limita a una sola frase no divisible, por lo que es su esquema tonal lo que diferencia las posibles variantes. Hay *T* que se mantienen en la HK (*Sonatas* n° 1, 3, 28, 48, 91/4), otras que ya dejan oír la SK (*Sonatas* n° 12, 13, 26, 49), la SK en modo menor (*Sonata* n° 90) o la SK_s en su espacio (*Sonata* n° 45), y otras que ya empiezan en la SK (*Sonatas* n° 14, 37). El camino hacia la SK puede ser menos directo y pasar por dos o más regiones tonales tras la HK antes de alcanzar la SK (*Sonatas* n° 116, 128, 129) o la SK_s algún caso (*Sonatas* n° 10, 11, 16, 74).
- *T*_{1.1} - *T*_{1.2} La opción más habitual es la división de la *T* en dos módulos donde el primero se mantiene todavía en la HK y el segundo efectúa la modulación (directa o a través de otras regiones tonales) hacia la SK (*Sonatas* n° 42, 61/4, 82), aunque es más frecuente la versión contraria, donde *T*_{1.1} se encarga de la modulación y *T*_{1.2} se escucha ya en la SK como tonalidad real o implicada (*Sonatas* n° 2, 9, 20, 46). Cuando el recorrido tonal pasa por más regiones, el reparto suele ser equitativo (*Sonatas* n° 8, 17, 19, 62/2), aunque no faltan aquí ejemplos asimétricos (*Sonatas* n° 83, 99/1), no modulantes (*Sonatas* n° 53, 68/1, 96/2), que empiezan ya y se mantienen en la SK (*Sonata* n° 71), así como con repetición de los módulos (*Sonata* n° 55).
- *T*_{1.1} - *T*_{1.2} - *T*_{1.3} Algunas veces se encuentra una división en tres módulos, algo que puede servir para extender una modulación sencilla basada sólo en la HK y/o la SK (*Sonatas* n° 95/2, 125), incluyendo a veces una versión en menor de una futura SK en modo mayor (*Sonata* n° 5) o una región intermedia (*Sonata* n° 78), y también para proporcionar más tiempo a una modulación compleja que recorre varias regiones tonales (*Sonatas* n° 25, 65/2, 68/2, 80).
- *T*₁ - *T*₂ También aquí, cuando se puede dividir la *T* en dos frases, la disposición más normal es que una de ellas se subdivida en dos módulos y la otra no, y esta mayor complejidad temática suele estar asociada a un recorrido tonal más prolijo. Las divisiones temáticas resultantes son, por tanto, *T*_{1.1} - *T*_{1.2} - *T*₂ (*Sonatas* n° 103, 126/2, 127, 154) y *T*₁ - *T*_{2.1} - *T*_{2.2} (*Sonatas* n° 6, 18, 21, 39, 91/2). La subdivisión *T*_{1.1} - *T*_{1.2} - *T*_{2.1} - *T*_{2.2} se encuentra muy pocas veces (*Sonatas* n° 57, 66/1, 95/1). La subdivisión simple *T*₁ - *T*₂ se encuentra también en alguna ocasión, aunque lo hace asociada en general a recorridos que incluyen dos o más regiones tonales (*Sonatas* n° 15, 30, 41, 62/4, 136/2), sin excluir algún ejemplo que pasa sólo por la HK y la SK (*Sonatas* n° 85, 92/2).
- Transiciones excepcionales. La *Sonata agrupada* 22-23 presenta en sus dos integrantes un esquema temático de una complejidad inusitada en la *T* que supone la existencia de tres frases a veces subdivididas (*T*₁ - *T*₂ - *T*₃), asociado además a un recorrido tonal muy denso que pasa por cinco regiones antes de llegar a la SK. En la *Sonata* n° 67/2 la *T* tiene una clara estructura de período, una construcción regular que contradice la habitual inestabilidad del espacio de la transición. La *Sonata* n° 155 incluye un enlace melódico entre *T*₁ y *T*₂ que podría interpretarse excepcionalmente como *T*_{2.0}.

A partir de este grupo temático se pueden encontrar además *derivaciones* a partir del grupo anterior, el Grupo *P* en este caso. Como vimos en el Apartado 3.2.3, estas derivaciones podían ser *directas* o *indirectas*, en función de la semejanza entre los materiales. Por otro lado, la adyacencia entre ambos materiales hace que cualquier derivación de la *T* a partir de *P* sea considerada como *contigua*. El Apéndice 2 y las observaciones del Apartado 3.2.3 muestran que la derivación $T \rightarrow P$ (en cualquiera de sus subdivisiones) es la más frecuente entre dichas derivaciones contiguas, puesto que la elaboración del comienzo de la transición a partir del material recién escuchado en el Grupo *P* es un recurso habitual de las formas de sonata clásicas en general (e incluso de algunas de las románticas).

Uno de los momentos clave de la Exp. de una sonata es, sin duda, la posible MC (*cesura media*) que llega como cierre de la *T* mediante una SK: HC (SK_S: HC, HK: HC o HK_S: HC en algunos casos), aunque la mayoría de los teóricos coinciden en que la MC no es un factor tan determinante como afirman sus principales defensores, Hepokoski & Darcy. La existencia de una MC (o de un CF, *relleno de la cesura*) al final del bloque *P* + *T* es sin duda un signo distintivo de articulación intertemática, y casi todos los modelos formal-funcionales incluyen alguna de las cadencias más adecuadas para proporcionar una MC convincente. No obstante, en otros casos la *T* se cierra en pleno proceso cadencial de camino al Grupo *S*, al que se llega con una SK: PAC (o bien una SK: IAC/EC), y son la estabilidad tonal y la presencia de nuevo material las que anuncian la entrada en el nuevo grupo temático, a falta de una articulación más evidente. En el caso del **FP 8** se produce incluso la fusión entre el final de la *T* con el primer módulo del Grupo *S*, un procedimiento que impide cualquier articulación al borrar la separación entre las secciones *P* + *T* y *S* + *K*. Un rápido recuento en las sonatas de Soler permite observar su indudable preferencia por una clara articulación, puesto que 101 sonatas o movimientos de sonata presentan una clara MC antes de la llegada del Grupo *S*, mientras que 29 utilizan un CF, un rasgo de estilo que apunta evidentemente hacia la escritura clásica más que a la continuidad barroca. Sólo 36 obras eluden este punto de articulación en favor de un proceso cadencial (PAC, IAC, EC) que desemboca –sin separación de ningún tipo– en el Grupo *S*.

3.4. El Espacio *S* y el Grupo conclusivo *K*

La consideración de la sección *P* + *T* como una unidad (según se explicó en la sección anterior) implica la misma unificación para *S* + *K*. Aún así, también aquí haremos algunas apreciaciones finales sobre ambos grupos temáticos por separado, más allá de lo dicho en el Cap. 2 (teoría de la sonata) y en los Apartados 3.2.1 (modelos y submodelos de sonata) y 3.2.2 (modelos formal-funcionales).

El Espacio *S* o Grupo subordinado o subsidiario no debe ser considerado como un material «secundario» en cuanto a su importancia, sino como el grupo siguiente en orden de aparición, y a la vez el grupo temático asociado con la o las tonalidades de contraste (SK, SK_S). En la sonata soleriana –al igual que en la mayoría de las sonatas– la premisa formal invariable (para restablecer el equilibrio tonal a gran escala) es precisamente la recapitulación íntegra de la sección *S* + *K* en la tonalidad principal (HK), a diferencia de lo que sucede con la sección *P* + *T*, cuya reprise se omite o es parcial en los tres tipos de sonata. Al igual que hicimos con el Grupo *P*, estudiaremos primero las posibles divisiones del Grupo *S* y los tipos de frase, recordando después las fusiones, la articulación cadencial, las derivaciones y las regiones tonales empleadas.

El Grupo *S* puede contener en las sonatas de Soler desde una simple unidad temática hasta tres frases divididas en dos o tres módulos cada una, alcanzando por ello una mayor complejidad que el Grupo *P*. Siguiendo los mismos criterios explicados para dicho grupo, presento a continuación las diferentes estructuras temáticas que se encuentran en el Grupo *S* en las sonatas de Soler:

- *S* Cuando *S* se limita a una sola frase y su duración es mínima (4-5 cc.), siempre se repite (*Sonatas* n° 2, 3, 49, 105, 130),¹¹³ aunque casi siempre ocupa 6-12 cc. (*Sonatas* n° 37, 60/2, 108, 127), y también en estos casos se puede repetir (*Sonatas* n° 9, 21, 23, 35, 43, 84, 136/2), en ocasiones expandido (*Sonata* n° 93/2).
- *S*_{1.1} - *S*_{1.2} Una opción muy habitual es la presencia de una única frase *S*₁ dividida en dos módulos, cuya longitud total no baja entonces de los 8-10 cc., siendo 12-18 cc. una duración normativa. Es posible la repetición de uno o de los dos módulos, ya sea en la secuencia *S*_{1.1} - *S*_{1.1} - *S*_{1.2} (*Sonata* n° 6) o *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{1.2} (*Sonatas* n° 5, 11, 13, 32, 69) cuando es incompleta, o en la secuencia *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{1.1} - *S*_{1.2} (*Sonatas* n° 7, 15, 18, 25, 62/2) y *S*_{1.1} - *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{1.2} cuando es completa (*Sonatas* n° 27, 36, 97/4). Una variante de la versión con ambos módulos repetidos es la construcción como período del segundo módulo, resultando *S*_{1.1} - *S*_{1.2} ANT - *S*_{1.1} - *S*_{1.2} CONS (*Sonatas* n° 67/1, 94/4).
- *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{1.3} En algunos casos la frase *S*₁ está subdividida en tres módulos (*Sonata* n° 83), con repetición de uno o dos de ellos (*Sonatas* n° 12, 19, 33, 42, 66/2) o de los tres (*Sonatas* n° 20, 60/1, 68/2, 99/4). Una combinación única es *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{1.3} ANT - *S*_{1.3} CONS (*Sonata* n° 96/2).
- *S*_{ANT} - *S*_{CONS} También se adapta a veces el Grupo *S* entero a la estructura del período, y en este caso la longitud total oscila entre 8-16 cc. (*Sonatas* n° 41, 61/2, 64/1), aunque no faltan períodos que rondan los 17-20 cc. (*Sonatas* n° 77, 86) o que los superan con creces (*Sonatas* n° 65/2, 92/2), así como períodos con repetición de uno de los segmentos (*Sonata* n° 91/2).
- *S*₁ - *S*₂ Cuando se presentan dos frases en el Grupo *S*, la disposición más normal es que una de ellas se subdivida en dos módulos y la otra no. Las dos posibilidades son *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*₂ (*Sonatas* n° 10, 22, 66/1) y *S*₁ - *S*_{2.1} - *S*_{2.2} (*Sonatas* n° 16, 28, 34, 61/4), a veces con repetición múltiple de sus componentes (*Sonata* n° 95/4). En algunos casos la primera frase es un período y la segunda es unitaria o subdividida, lo que genera *S*₁ ANT - *S*₁ CONS - *S*₂ (*Sonatas* n° 26, 63/1, 63/2, 64/2, 93/4) o *S*₁ ANT - *S*₁ CONS - *S*_{2.1} - *S*_{2.2} (*Sonata* n° 95/1), y en otros la primera se subdivide y la segunda frase es un período, resultando *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*₂ ANT - *S*₂ CONS (*Sonatas* n° 45, 54, 65/1), aunque también se encuentra la combinación *S*₁ - *S*₂ ANT - *S*₂ CONS (*Sonata* n° 93/1). La subdivisión de ambas frases genera *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{2.1} - *S*_{2.2} (*Sonatas* n° 17, 38), y en algún caso se pueden repetir los módulos (*Sonatas* n° 51, 71, 79/1). A veces la subdivisión de una o de las dos frases es más compleja y alcanza los tres módulos (*Sonatas* n° 56, 73). La versión más simple (*S*₁ - *S*₂ sin subdivisión) también se encuentra (*Sonatas* n° 1, 39, 47, 90), a veces con repetición de una o de las dos frases (*Sonatas* n° 8, 110).
- *S*₁ - *S*₂ - *S*₃ La subdivisión más compleja del Grupo *S* proporciona tres frases diferenciadas, siempre con división como mínimo de una de ellas.¹¹⁴ Las combinaciones que se encuentran en las sonatas de Soler son: *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{2.1} - *S*_{2.2} - *S*₃ (*Sonatas* n° 53, 74) y *S*_{1.1} - *S*_{1.2} - *S*_{2.1} - *S*_{2.2} - *S*_{3.1} - *S*_{3.2} (*Sonata* n° 91/4).

¹¹³ La excepción es la *Sonata* n° 115, con un tema *S* de 5 cc. que no se repite.

¹¹⁴ Salvo la *Sonata* n° 132, que presenta tres frases unitarias.

- Casos excepcionales son la *Sonata n° 30*, con un Grupo *S* que cambia de tempo y de compás respecto a la sección *P + T*, y está formado por tres frases, la primera de las cuales es un *fugato*; y la *Sonata n° 81*, donde *S₁* asume un tempo *Cantabile* tras el *Prestissimo* inicial, mientras que *S₂* vuelve a un tempo *Allegro* (equivalente al tempo inicial) y la fusión final *S₁ / K* retorna al *Cantabile*.

Como hemos comprobado, también aquí unas cuantas unidades *S*, *S₁* o *S₂* (o incluso algunos módulos repetidos) tienen estructura de período, y esta construcción se encuentra tanto en el tipo *sonata binaria* como en el tipo *forma sonata*, con una ligera inclinación hacia este último (Ej. 3.33). En los restantes casos *S*, *S₁*, *S₂* o *S₃* se acercan más a la sentencia o a la frase híbrida de 8-16 cc., con una o dos ideas básicas en el primer módulo y una idea contrastante en forma de continuación cadencial en el segundo módulo, o con una idea básica compuesta y una continuación cadencial, por ejemplo. En ambos tipos de frase se encuentran longitudes también «cuadradas» normativas, pero hay una preferencia por las duraciones defectivas o excesivas, así como asimétricas (Ej. 3.34).

Andante gracioso e con moto

cc. 26-40

SK: HC

SK: PAC

Ej. 3.33 *Sonata n° 94/1 en Sol M.* Grupo *S* construido como un período con una SK: HC entre antecedente y consecuente y una SK: PAC cerrando el grupo en un tipo *forma sonata*

Allegretto espressivo

cc. 29-42

Ej. 3.34 *Sonata n° 62/I en Si b M.* Grupo *S* conformado como una frase híbrida del tipo 3 (véase el Cap. 0), con una idea básica compuesta en $S_{1.1}$ (b.i. + c.i.) y na continuación cadencial en $S_{1.2}$

Las posibles *fusiones* del primer módulo o frase del Grupo *S* con la *T* ya se han comentado en la sección anterior, a propósito del **FP 8**. Por su parte, las fusiones del último módulo o frase del Grupo *S* con el Grupo conclusivo son el signo distintivo del **FP 9** en cualquiera de las versiones $S_{1.2} / K$, S_2 / K o $S_{2.2} / K$, un proceso habitual de la sonata binaria ibérica y del resto de Europa (véase el Apartado 3.2.4).

El cierre del Grupo *S* es otro de los puntos clave destacados por Hepokoski & Darcy, hasta el punto de considerar la cadencia que allí se produce como el EEC de la I Parte y el ESC de la II Parte.¹¹⁵ Tras ello viene el Grupo conclusivo *K* que no hace sin redondear la conclusión de la I ó II Parte. La cadencia más adecuada en este contexto es, por supuesto, una SK: PAC, aunque también se encuentran SK: IAC y SK: EC (véanse los modelos formal-funcionales en el Apartado 3.2.2). Los modelos también señalan la presencia habitual de algunas cadencias intratemáticas, como la SK: HC entre S_1 y S_2 en el **FP 5**, la SK: PAC (IAC) entre $T / S_{(1)}$ y $S_{(2)}$ en el **FP 8**, la SK: PAC (IAC/EC) entre S_1 y S_2 / K (o sus variantes) en el **FP 9**, aparte de las cadencias auténticas que suelen separar entre sí las frases S_1 y S_2 (o S_2 y S_3) del Grupo *S* (no señaladas por los modelos).

El Grupo *S* puede mostrar *derivaciones* a partir de los dos grupos temáticos precedentes, el Grupo *P* y la *T*, derivaciones que pueden ser *directas* o *indirectas*, en función de la semejanza entre los materiales. Por otro lado, la ubicación temporal del Grupo *S* permite observar *derivaciones adyacentes* ($S \rightarrow T$), *separadas* ($S \rightarrow P$) y *mixtas* ($S \rightarrow T$, $S \rightarrow P$). El Apéndice 2 y las observaciones del Apartado 3.2.3 han mostrado, por una parte, las posibles combinaciones entre el empleo de una, dos o tres derivaciones y su clasificación como contiguas, separadas o mixtas, y también han permitido comprobar que la derivación $S \rightarrow P$ (en cualquiera de sus subdivisiones) es una de las más frecuentes entre las derivaciones, la que ha dado origen al supuesto «monotematismo» de algunas sonatas de Soler, una afirmación que, como vimos, no se corresponde con la realidad. Como muestra de la variedad de recursos empleados en la derivación del Grupo *S*, baste recordar algunas combinaciones posibles:

¹¹⁵ EEC = *Essential Expositional Closure* («Cierre esencial de la Exp.»). ESC = *Essential Structural Closure* («Cierre esencial de la Estructura»). Véase el Cap. 0.

- Derivación contigua directa. *Sonata n° 2*: $S (\rightarrow T_{1.1})$
- Derivación separada directa. *Sonata n° 12*: $S_{1.1} (\rightarrow P_2)$
- Derivación separada indirecta. *Sonata n° 11*: $S_{1.1} (\rightarrow P)$
- Derivación mixta directa. *Sonata n° 5*: $S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1} + P_{1.2}), S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1})$. *Sonata n° 10*: $S_{1.1} (\rightarrow T), S_{1.2} (\rightarrow P)$
- Derivación mixta indirecta. *Sonata n° 18*: $S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1}), S_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$
- Derivación mixta directa/indirecta. *Sonata n° 79/I*: $S_{1.1} (\rightarrow T_{1.2}), S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2}), S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1})$
- Derivación doble. *Sonata n° 16*: $S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1} / T)$
- Derivación por semejanza. *Sonata n° 57*: $S_{1.1} (= T_{2.2})$

Las regiones tonales en las que se ubica el Grupo S ya han sido objeto de un detallado estudio en el Apartado 3.2.5, donde revisamos exhaustivamente todos los casos en los que se emplea una o varias SK_S en el Espacio S antes de la llegada de la SK normativa (la SK_P), o una única SK no normativa para toda la sección $S + K$. Sólo queda cerrar estas observaciones con el estudio de un recurso habitual en los comienzos del Grupo S , recurso que ya emplean los predecesores de Soler (Scarlatti, Albero, etc.) y que seguirán usando autores coetáneos y posteriores (Haydn, Mozart, Beethoven), hasta el punto de convertirse casi en un *tópico* en este momento retórico de la sonata, pese a lo cual no ha sido todavía satisfactoriamente explicado por la teoría. Me refiero a la ubicación de la primera frase o del primer módulo del Grupo S en la SK como *tonalidad implicada*, es decir, todavía no realizada mediante una cadencia adecuada, pero sí claramente anunciada por la presencia de sonidos que sólo pueden pertenecer a la escala de dicha SK . Muchas veces este recurso emplea la técnica de la dominante mantenida, es decir, una armonía que presenta una pedal de dominante real, figurada o intermitente a modo de gran cadencia que prepara la realización efectiva de la SK : T/t poco después. En el Apéndice 2 esto se indica incluyendo la tónica entre corchetes (SK : $[T]$ o SK : $[t]$) debajo del módulo o frase ubicados en esta tonalidad implicada, quitando luego los corchetes cuando se realiza satisfactoriamente la tónica. La tonalidad implicada puede afectar al primer módulo de un Grupo S con dos módulos (*Sonatas n° 32*) o con dos frases (*Sonata n° 68/I*), al antecedente de un Grupo S construido como período (*Sonata n° 98/I*), al segundo módulo tras una SK_S en un Grupo S con una frase en tres módulos (*Sonata n° 83*), a $S_{1.2}$ y $S_{2.1}$ tras una SK_S en un Grupo S con dos frases de dos módulos (*Sonata n° 71*), a la fusión $T / S_{1.1}$ en un Grupo S con tres módulos (*Sonata n° 94/2*) o a la primera frase completa de un Grupo S con dos frases (*Sonata n° 95/I*) o con tres frases (*Sonata n° 132*).

En comparación con los tres grupos precedentes, el Grupo conclusivo K es mucho más sencillo tanto en su segmentación temática como en su ubicación tonal, aunque también participa de la posibilidad de la fusión y de la derivación. La misión de este material es redondear la cadencia que cierra el Grupo S con unos pocos gestos de carácter convencional, basados esencialmente en acordes cadenciales (T/t y D , con algún acorde de la familia de la subdominante, como mucho), tras lo cual una cadencia final cierra la Exp. o la Rec.

La existencia un Grupo conclusivo K independiente y diferenciable del Grupo S anterior no era una práctica habitual en la sonata binaria más deudora de la continuidad barroca, y ejemplos de ello se encuentran en Scarlatti, C.P.E. Bach, Albero, Soler, etc. Esto explica las dificultades que han tenido autores como Kirkpatrick, Heimes,

Dieckow, Sutcliffe y los mismos Hepokoski & Darcy para explicar satisfactoriamente la segunda sección de la Exp. cuando se da esta aparente continuidad entre materiales, como ya vimos en el Cap. 2. Esta fusión S / K ($S_{1.2} / K$, S_2 / K) ha sido ya estudiada y solventada en los modelos formal-funcionales con la creación del **FP 9**, que muestra como signo distintivo precisamente dicha fusión temática. Sin embargo, en otros muchos casos se presenta ya un Grupo conclusivo independiente y diferenciable del Grupo S , y esta práctica será una tendencia cada vez más habitual en relación directa – aunque no siempre estricta – con el tránsito hacia el tipo *forma sonata* a lo largo del siglo XVIII, de lo cual hay claras muestras en los mismos Scarlatti, Soler o Blasco de Nebra, y por supuesto en Haydn y Mozart.

La subdivisión del Grupo conclusivo presenta estas pocas modalidades:

- K Una sola unidad melódica, formada por uno o dos segmentos de uno a tres compases de media, frecuentemente repetida, cuyo contenido es casi siempre una ECP¹¹⁶ basada en las funciones básicas de la tonalidad (*Sonatas n° 2, 3, 5, 6*, etc.). En ocasiones la repetición muestra una modificación (*Sonatas n° 117, 130*) o una pequeña expansión (*Sonatas n° 8, 9, 21, 23*, etc.).
- $K_{1.1} - K_{1.2}$ Dos módulos diferenciados por el material empleado, pero dentro de una única frase unitaria. Cada uno de ellos se comporta como una de las anteriores unidades melódicas (*Sonata n° 1*).
- $K_1 - K_2$ Dos frases separadas por una SK: PAC (IAC/EC) o por una HK: PAC (IAC/EC), cuyo material temático es además notoriamente diferente. Cada una de ellas se comporta como una unidad melódica de mayor rango (*Sonatas n° 26, 27, 44, 45*, etc.).¹¹⁷

Las posibles *derivaciones* en el Grupo conclusivo pueden tener su origen en cualquiera de los tres grupos temáticos previos, y así sucede en los casos en los que se produce. Dos de ellas (la derivación a partir de P y de T) son *separadas*, mientras que la procedente del Grupo S es *contigua*. Además de eso, todas ellas pueden ser *directas* o *indirectas*. Una derivación que proporciona una evidente simetría es $K (\rightarrow P)$, puesto que hace oír al final de la Exp. un material análogo al del comienzo con una clara intención de reprise (*Sonatas n° 1, 37, 42, 57, 88*),¹¹⁸ aunque no siempre deriva del primer módulo o la primera frase del Grupo P , ya que también puede hacerlo de un módulo posterior (*Sonata n° 126/1*) o de la segunda frase (*Sonata n° 67/1*). La siguiente derivación separada procede de la T (*Sonatas n° 32, 33, 49, 80*), y aquí es posible encontrar también derivaciones indirectas (*Sonata n° 112*). La derivación más cercana se produce a partir del Grupo S , y en este caso el Grupo conclusivo conserva algún dibujo melódico o rítmico del material anterior, pero adaptándolo a una armonía cadencial más firme y simplificada (*Sonatas n° 39, 63/2, 72, 78*), aunque también puede encontrarse una derivación indirecta (*Sonata n° 96/2*). Algunas derivaciones proceden de la suma de materiales de dos grupos diferentes (*Sonata n° 27*).

Son varias las modalidades de cierre que se emplean en el Grupo conclusivo. La más sencilla puede consistir en una simple prolongación de la tónica mediante figuraciones melódico-rítmicas diversas. Lo más frecuente es, sin embargo, un cierre cadencial convencional tras un motivo cuyo bajo contiene los grados I - [IV] - V - I

¹¹⁶ ECP = *Extended Cadential Progression* («Progresión cadencial extendida»).

¹¹⁷ Excepcionalmente, en la *Sonata n° 92/4* se repite K_1 después de K_2 .

¹¹⁸ Esta práctica ligada en principio a la sonata preclásica binaria ha pervivido en las formas de sonata clásicas, y uno de los géneros en los que más se encuentra es en la sinfonía.

(aunque armónicamente la secuencia de acordes sea $T - [S^6] - D^7 - T$ o su equivalente en modo menor). Una alternativa habitual es $I - IV - II - V - I$, y una variante más extensa es $I - II - III - IV - V - I$, linealmente o intercalando algún retroceso.¹¹⁹ También es posible que se produzca una tonalización (implicada más que realizada) de la S/s , seguida por citado el motivo cadencial.

3.5. Digresión o desarrollo

El *desarrollo* es la sección que abre la II Parte en la sonata, continuando la disonancia estructural que supuso la irrupción de una tonalidad subsidiaria al final de la I Parte y resolviendo el conflicto tonal con el regreso de la tonalidad principal en la subsiguiente *recapitulación*. En la amplia discusión sobre la teoría de la sonata expuesta en el Cap. 2 hubo un espacio dedicado al papel retórico y estructural de esta sección en el marco de la sonata, por lo que sólo queda recordar el esquema que utilizaremos aquí como referencia, que no es otro que el propuesto por Caplin (1998: 139-159). Este autor divide el Des. en *prenúcleo*, *núcleo* y *retransición*, zonas que en líneas generales corresponden con el enlace opcional y la zona de preparación, con la zona activa central y con la salida en el esquema de Hepokoski & Darcy. El esquema de Caplin, no obstante, será tomado aquí únicamente como un punto de partida flexible y siempre en confrontación con las particularidades que presentan las sonatas de Soler.

En el apartado 3.2.1, dedicado al estudio de los tres tipos de sonata, se abordaron las opciones básicas aceptadas por los teóricos como normativas en el Des., tanto en los tipos *sonata binaria* y *mixta* como en el tipo *forma sonata*. Según esto, en esencia el Des. consiste en la elaboración del material $P + T$, por lo que las demás opciones (la elaboración sólo de uno de los dos materiales, la elaboración también de S y/o de K , y la inclusión de material nuevo N) se consideran como alteraciones, incluso en el tipo *forma sonata*. Los modelos básicos **SB/A**, **SM/A** y **SF/A** contemplan la opción básica, mientras que las diversas alteraciones están incluidas en los submodelos **SB/C₁ - SB/C₄**, **SM/C₁ - SM/C₄** y **SF/C₁ - SF/C₄**.

Los modelos básicos **SB/A**, **SM/A** y **SF/A** se refieren a un Des. derivado tanto de P como de T , siguiendo o no el orden original y elaborando o citando todos o sólo algunos de sus componentes. Esto conduce al espinoso concepto de *rotación*, propuesto por Hepokoski & Darcy para expresar que la ordenación de los materiales en la I Parte es la misma que la que se observa en el Des. o en la II Parte en general, un tema ya estudiado y criticado cumplidamente en el Cap. 2, por lo que podemos darlo por superado. La realidad muestra que la ordenación interna del Des., así como la de la II Parte considerada globalmente en cualquiera de los tipos, es mucho más variada como para encerrarla en dicha simplificación. La contemplación de los modelos y submodelos expuestos en el apartado 3.2.1 es una buena muestra de ello.

Un amplio número de sonatas de Soler presenta un Des. que sigue esta opción básica. Son aquellas que se acogen al modelo básico de cada tipo formal y aquellas que no muestran las alteraciones **C** en solitario (pero sí las alteraciones **B** y/o **D**) o en la combinación de modelos. Un ejemplo modélico de Des. basado en la opción básica se puede escuchar en la *Sonata n° 49*, un ejemplo de modelo **SB/A**. También lo es la *Sonata n° 2*, donde la derivación de P es indirecta, pero no así la de T .¹²⁰

¹¹⁹ Por ejemplo $I - II - III - IV - III - IV - V - I$.

¹²⁰ También son **SB/A** las *Sonatas n° 111, 134/2, 135/1 y 138*, y **SM/A** la *Sonata n° 29*.

La opción básica presenta, además, algunas variantes que es necesario comentar brevemente. Por un lado, el Des. puede basarse en la elaboración completa o parcial de $P + T$, en la reprise literal completa o parcial en la SK o en otra tonalidad de $P + T$, o en la combinación de los dos procesos. Por otro lado, el orden $P + T$ puede ser sustituido por el orden $T + P$, muy escaso, pero presente en algún ejemplo.

Hay bastantes sonatas que basan su Des. en la elaboración de $P + T$. Pocas veces dicha elaboración es completa (*Sonata n° 28*), puesto que la mayoría de las veces el proceso se centra en algunos módulos o frases de $P + T$ (*Sonatas n° 3, 4, 20, 23*). Una combinación habitual de ambos procesos –elaboración y reprise– consiste en la reprise de material del Grupo P (especialmente el primer módulo o la primera frase) en la SK o en otra tonalidad alternativa (nunca en la HK), seguida por la elaboración del mismo material o de otro del mismo Grupo P y de la T (*Sonatas n° 66/2, 102, 111, 134/2, 138*).¹²¹ Más enrevesado es empezar por la elaboración de módulos de P seguida por la reprise de otros o los mismos módulos del Grupo P y la elaboración de algún módulo de la T (*Sonata n° 6*). Otra técnica frecuente en el Des. consiste en «fabricar» materiales a partir de la suma o fusión de dos módulos del mismo o diferentes grupos temáticos (*Sonatas n° 12, 16, 37, 38, 100, 120*). La alteración del orden temático ($\rightarrow T \rightarrow P$) no es un recurso usual, pero se encuentra en ocasiones (*Sonatas n° 15, 18, 19, 21*), así como las secuencias $\rightarrow T \rightarrow P \rightarrow T$ (*Sonata n° 36*), $\rightarrow P \rightarrow T \rightarrow P$ (*Sonatas n° 12, 34*), $\rightarrow P \rightarrow T \rightarrow P \rightarrow T$ (*Sonata n° 79/1*) o incluso $\rightarrow P \rightarrow T \rightarrow P \rightarrow T \rightarrow P$ (*Sonata n° 25*).

Los modelos **SB/C**, **SM/C** y **SF/C** engloban varios tipos de alteraciones que es necesario estudiar por separado. Las alteraciones **C₁** se refieren a un Des. basado en la elaboración o en la reprise de algunos o de todos los componentes únicamente del Grupo P (*Sonatas n° 5, 50*) o bien sólo de la T (*Sonatas n° 84, 86, 113, 131*). En combinación con otras alteraciones se encuentra en las *Sonatas n° 24, 31, 45, 47, 57, 60/2, 73, 74, 87, 105, 110, 112, 116, 130, 134/1* (**SB**); *37, 67/2 y 129* (**SM**); *32, 33, 56, 68/1, 93/4, 96/1, 97/1 y 99/4* (**SF**).

La alteración **C₂** se encuentra cuando el Des. introduce un nuevo material temático N en conjunción probable pero no obligatoria con la elaboración o la reprise total o parcial de segmentos del espacio $P + T$, presentados todos ellos en cualquier posible ordenación. Las *Sonatas n° 77, 127 y 154* en *sonata binaria* y la *Sonata n° 54* en *sonata mixta* presentan esta única alteración. En combinación de modelos la alteración **C₂** encuentra en las *Sonatas n° 22, 27, 35, 41, 65/2, 67/1, 75, 78, 96/4, 101, 103, 107, 108, 115, 124, 126/1 y 156* (**SB**); *55, 63/2, 137/1 y 158* (**SM**); *61/2, 62/2, 64/2, 68/2, 91/2, 91/4, 92/1, 93/1, 94/1, 94/4, 95/1, 97/4 y 99/1* (**SF**).

La alteración **C₃** sucede cuando el Des. se basa en la elaboración o en la reprise de algunos o todos los componentes de P y/o de T en combinación la elaboración o la reprise de algunos o todos los componentes del Grupo S (y eventualmente de K), todo ello presentado en cualquier ordenación. Así sucede como única alteración en las *Sonatas n° 9, 51, 52, 85, 117* (**SB**), *8 y 13* (**SM**). En combinación de modelos se halla en las *Sonatas n° 11, 16, 17, 26, 39, 43, 46, 53, 60/1, 65/1, 71, 80, 83, 90, 92/4 y 132* (**SB**); *14, 30, 81 y 136/1* (**SM**); *7, 62/4, 92/2, 94/2, 95/2, 96/2, 98/4 y 137/2* (**SF**).¹²²

La alteración **C₄** procede de la introducción de un nuevo material temático N , a lo que se puede añadir en cualquier orden la elaboración o la reprise total o parcial del espacio $P + T$ y de módulos de S . Tanta variedad temática en el Des. no es corriente,

¹²¹ Esta última versión corresponde a la «sonata cerrada simétrica» de Kirkpatrick, mientras que la opción basada en la elaboración de $P + T$ coincide *grosso modo* con su «sonata cerrada asimétrica» (véanse los apartados 2.1.2 y 2.2.3 del Cap. 2). Sin embargo, según sus indicaciones, el cambio de orden $T + P$ ya conduciría a su «sonata abierta condensada», al no empezar la II Parte con P .

¹²² Esta alteración se acerca también a la «sonata abierta condensada» en su versión más compleja.

por lo que sólo se encuentra como única alteración en la *Sonata n° 114 (SB)*. En combinación con otras alteraciones se presenta en las *Sonatas n° 104 (SB)*; 63/1, 66/1, 91/1, 93/2 y 136/2 (**SF**), lo que muestra una evidente correlación con este último tipo formal, donde se encuentran 5 de los siete casos en los que aparece esta alteración.¹²³

En las sonatas o movimientos de sonata que incluyen estas alteraciones se encuentran también las mismas variantes que en la opción básica: la elaboración completa o más bien parcial de los materiales (esta última es lo más usual); el comienzo del Des. con la reprise del primer módulo o frase del Grupo *P* en la SK o en otra tonalidad alternativa seguida por la elaboración del mismo material o de otro del mismo Grupo *P* y de la *T*, una opción con cierta presencia en este grupo de sonatas; la suma o fusión de materiales del mismo o diferente grupo temático como parte del proceso de elaboración y derivación en el Des.; la secuenciación de los materiales utilizados en cualquier orden, lo que proporciona (salvo en la alteración **C₁**)¹²⁴ una gran cantidad de combinaciones posibles, debido al mayor número de materiales en juego, poniendo en tela de juicio, además, el ya comentado concepto de *rotación* de Hepokoski & Darcy.

No cabe duda de que el comienzo del Des. –y por tanto de la II Parte– con la reprise del tema inicial del Grupo *P* en la SK o en otra tonalidad es un recurso que proporciona un equilibrio y una simetría nada desdeñables, hasta el punto de que tal recurso ha sido utilizado mucho más allá de la sonata binaria preclásica, alcanzando en ocasiones la sonata clásica y romántica temprana.¹²⁵ En este sentido, la elaboración o derivación a partir del Grupo *P* al comienzo del Des. no es más que una vuelta de tuerca a la alusión temática en la que el compositor juega con la complicidad del receptor, para quien resulta fácil reconocer en dicha elaboración la presencia del Grupo *P*. Aparte de las sonatas citadas más arriba (*Sonatas n° 66/2, 102, 111*), que siguen la opción básica del Des. (elaboración o reprise sólo de *P + T*), hay otras obras donde el Des. muestra las alteraciones **C₁** - **C₄** y además dicho Des. empieza con la reprise del material inicial del Grupo *P*. Con la alteración **C₁** están las *Sonatas n° 37, 45, 134/ y 155*. Incluyendo **C₂** se encuentran las *Sonatas n° 27, 115 y 158*. Con **C₃** aparecen las *Sonatas n° 62/4, 92/4 y 136/1*. La alteración **C₄** está en la *Sonata n° 104*. Casos particulares son la *Sonata n° 127*, donde se observa la reprise de la frase *T₂* tras la elaboración de *P* y antes de la llegada de dos frases *N*; la *Sonata n° 107*, donde la reprise del Grupo *P* entero en la SK es el único argumento del Des. (más allá de una breve elaboración indirecta de la *T*); y la *Sonata n° 135/1*, cuyo Des. comienza con la reprise de *P₀* –un arbitrio con sentido de gesto de apertura– en la SK.

El material nuevo que a veces se presenta en el Des. está constituido en muchas ocasiones por una unidad no divisible, señalada por tanto con la letra *N*. Sin embargo, no faltan casos en los que dicha unidad, dentro de su homogeneidad, puede ser dividida en dos módulos (*Sonata n° 62/2*), aunque lo más frecuente, con diferencia, es la clara presencia de dos frases diferenciadas *N₁* y *N₂* en el transcurso del Des., alternando de formas diversas con la elaboración de *P + T* (*Sonatas n° 55, 67/1, 77, 91/2, 91/4, 94/4, 96/4, 126/1, 127, 137/1, 156*). No puede ser casualidad que todas estas obras muestren por ello la alteración **C₂** (y no la **C₄**), equilibrando así la doble presencia de material en *N* con la elaboración sólo de *P + T*, evitando así una excesiva profusión temática en el Des. En algunos casos dichas frases llenan el Des. sin dejar espacio a la elaboración de

¹²³ Esta alteración es la que Kirkpatrick denomina «sonata abierta libre».

¹²⁴ Aquí sólo se utilizan módulos o frases del Grupo *P* o de la *T*.

¹²⁵ Muchas veces lo que queda de esta reprise es sólo la intención retórica convertida en tópico, para lo cual basta con citar literalmente los primeros compases del Grupo *P*, continuando después con la elaboración del mismo Grupo *P*. Un ejemplo bien avanzado es el *Cuarteto n° 10* op.74 (I mov.) de Beethoven, que data de 1809.

$P + T$ (Sonata n° 55, 156), adquieren la función de RT (Sonatas n° 67/1, 91/2, 94/4), muestran una perfecta alternancia con la elaboración de P y luego de T (Sonata n° 77, 126/1), o con la elaboración de P_1 y de P_2 . Un caso excepcional es la Sonata n° 137/1, que incluye un breve material pretemático a modo de anacrusa melódica que es necesario contemplar como N_0 .

En las sonatas de Soler apenas se encuentra un caso de *falsa reprise*, la reprise anticipada de P en la HK que se produce en medio del Des. (Sonata n° 82).¹²⁶ Hay otras presencias de P en medio del Des. en la SK o en otras regiones tonales que no constituyen una falsa reprise, sino la habitual reprise de P como parte del Des., mezclada con elaboraciones de otros materiales o con N (Sonatas n° 104, 137/1).

Para terminar esta sección, tenemos que detenernos en la contemplación del recorrido tonal que propone Soler en sus desarrollos, uno de los aspectos sin duda más sorprendentes de su producción para tecla y uno de los más desconocidos e ignorados por los teóricos. Sin embargo, era en cierto modo inevitable que el autor de un texto como *La llave de la modulación* pusiera en práctica sus teorías precisamente en la sección más abierta de la sonata, aquella en la que tiene más sentido plantear «modulaciones agitadas» y demás procedimientos modulatorios.

La previsión tonal para un desarrollo normativo explica que lo usual es partir de la SK en la que se cerró la Exp. para después recorrer algunas regiones tonales cercanas, aproximándose al final a la HK para iniciar la Rec. En ese recorrido hay un procedimiento muy frecuente, que consiste en el empleo de ciclos armónicos (de 5ª en su mayor parte, pero también de 3ª ó 2ª), consecuencia en muchas ocasiones de progresiones melódico-armónicas más o menos estrictas. Por supuesto, cabe encontrar en el mismo Des. dos o más ciclos armónicos sucesivos. La observación de las regiones tonales reseñadas en los Esquemas-resumen del Apéndice 2 permite apreciar la presencia tanto de estos ciclos armónicos como la distancia tonal recorrida en relación con la HK y la SK. En este sentido hay que recordar que, normalmente, el Des. empieza en regiones tonales más próximas a la SK y poco a poco se va acercando al territorio de la HK, aunque hay numerosas excepciones a esta previsión. Por todo ello, en los Esquemas-resumen se muestran las regiones tonales recorridas en el Des. en relación tanto con la HK como con la SK, con el fin de comprobar su grado de pertenencia a la escala diatónica de cada una de ellas o la mayor distancia tonal como consecuencia de la alteración de notas del acorde o de su fundamental. Los cuatro niveles de relación intermodal (v. Fig. 0.7 en el Cap. 0) permiten «medir» con exactitud dicha distancia con el fin de valorar la cercanía o lejanía del recorrido tonal planteado.

Otro procedimiento habitual en cualquier Des. es la aparente tonalización de una región tonal cualquiera en forma de implicación, es decir, haciendo sonar claramente las notas correspondientes a su escala y/o planteando un proceso cadencial que, sin embargo, no llega a realizarse. Estas tonalidades implicadas pero no realizadas se indican mediante la inclusión del nombre de la región tonal entre corchetes.

Es imposible resumir en pocas palabras la multitud de opciones tonales empleadas por Soler en sus sonatas (este estudio podría ser el objeto de una tesis completa), pero creo que los Esquemas-resumen y los Comentarios individuales de cada obra en el Apéndice 2 me pueden eximir de tan vano empeño. Es mejor ofrecer aquí una toma de muestras de esta variedad de procedimientos a modo de panorámica inicial.

¹²⁶ En esta sonata, tras la elaboración de $P_{1,1}$ en la SK llega una aparente reprise de P en la HK seguida por el primer módulo de la T , todo lo cual podría interpretarse ya como el comienzo de la Rec., pero la extensa elaboración posterior del segundo módulo de la T retrasa el comienzo de la Rec. hasta la reexposición del Grupo S .

El empleo de ciclos armónicos se puede limitar a un solo ciclo en el transcurso del Des. o a dos o más ciclos yuxtapuestos. Ejemplos de ciclo de 5ª se observan en las *Sonatas n° 8, 47, 52, 67/1, ...*; de 3ª en las *Sonatas n° 18, 33, 48, 77, ...*; y de 2ª en las *Sonatas n° 11, 34, 38, 54, 61/4, 79/1, ...*. Un caso único es el ciclo de 2ª m de la *Sonata n° 68/2* (HK: **t sg Sp**, es decir, *mi m, fa m* y *fa# m*). Algunos de estos ciclos son simétricos o de ida y vuelta (2ª ascendentes y descendentes en las *Sonatas n° 42, 70*). La yuxtaposición de ciclos se encuentra en las *Sonatas n° 1* (5ª y 2ª) o 28 (3ª y 5ª).

La consecuencia usual del empleo de ciclos armónicos en el Des. es la utilización de todas o casi todas las regiones armónicas propias de la HK e incluso de la SK, considerando las regiones ya escuchadas en la Exp. (como mínimo la HK: **T/t** y la SK: **T/t**, aparte de alguna región más durante la *T*) y las presentes en dicho Des. Esta paleta tonal puede ampliarse, como estamos viendo, con el empleo de regiones tonales alteradas que implican la relación de 2º - 4º nivel intermodal.¹²⁷ El extremo contrario, sin embargo, se encuentra a veces en Des. muy poco activos, con apenas una o dos regiones entre la SK pasada y la futura HK, escasez compensada en algún caso con una *T* donde se concentró la actividad moduladora (*Sonatas n° 15, 49*), con un Grupo *S* de idéntico alcance (*Sonatas n° 56, 104*), o ahondando en la austeridad tonal hasta registrar sólo una o ninguna región tonal aparte de la HK y la SK (*Sonatas n° 53, 108*).

La existencia de una SK_S en la Exp. obliga a la apertura de una HK_S en la Rec. que en algunos casos se adelanta a su llegada con una clara presencia implicada o real en el Des. Cuando esto sucede se abre un tercer nivel de análisis entre la HK y la SK para dar cuenta de las regiones tonales (o de las más próximas) vistas también desde esta HK_S (*Sonatas n° 4, 10, 16, 47, 55, 74, 79/1, 90, 110*). Algo parecido sucede cuando a la HK_S de la Exp. le corresponde una SK_S en el Des. (*Sonatas n° 11, 22-24, 119*). Sin embargo, la complejidad de algunos Des. obliga a la apertura de una SK_S sólo para explicar mejor el recorrido tonal, dada la presencia palpable de dicha región tonal (*Sonatas n° 17, 88, 117, 118*).

El alejamiento tonal máximo respecto a la HK o la SK puede ser consecuencia del empleo riguroso de un ciclo armónico. La *Sonata n° 2* parte de la SK: **T** (*Si b M*) y baja por 2ª hasta alcanzar la HK (*Mi b M*), por lo que la primera región tonal a la que llega es *La M*, que es el SK: **DG** (3ª nivel de relación intermodal), pero que no puede cifrarse desde la HK al ser la máxima distancia tonal posible.¹²⁸ En la *Sonata n° 23* el ciclo de 3ª descendentes a partir de HK: **TP** (*Si b M*) pasa por un *sol m* no cifrable antes de llegar al HK: **SP**. El *si m* de las *Sonatas n° 63/1* y 75 (no cifrable en la HK, *Fa M*) es el final de un ciclo de 5ª que empezó en *la m* y pasó por *mi m*. Un proceso mucho más complicado se observa en la *Sonata n° 6*, donde la HK es *Fa M* y la SK *re m*, rompiendo con todas las convenciones tonales. El Des. se ubica en la SK en modo mayor y plantea un ciclo de 2ª ascendentes a partir de la SK: **S** (*Sol M*) y la SK: **D** (*La M*) –ambas regiones de 3º nivel en la HK– que alcanza SK: **Tp** (*si m*, máxima distancia tonal con *Fa M* y por tanto no cifrable) y SK: **dp**, saltando después a HK: **dp** (2º nivel) antes de llegar a la HK: **t** (cambio de modo respecto a la HK original). Sin llegar a mostrar la máxima distancia tonal, hay varios Des. que alcanzan el 4º nivel de relación intermodal, el más lejano, como sucede en las *Sonatas n° 41* (HK: **sp**), 60/2 (HK: **DP**), 79/1 (HK: **sg**), 84 (HK: **tp, dp**) y 86 (HK: **tp**).

¹²⁷ Un ejemplo extremo es la *Sonata n° 17*, que pasa por 11 regiones tonales, 4 de ellas de 3º nivel, y alcanza una máxima distancia tonal en medio del Des.

¹²⁸ Esta carencia de cifrado se indica con un guión largo. Recuérdese que sólo la tonalidad situada a tritono de distancia carece de cifrado en una tonalidad según el sistema armónico-funcional (v. Cap. 0). Esta es una de las razones para analizar todo el Des. desde la HK y la SK, ya que así se podrá obtener un cifrado para dichas regiones tonales alejadas desde por lo menos una de las dos tonalidades principales.

Estas certezas sobre la variedad, riqueza y amplitud de los procesos modulatorios que se encuentran en las sonatas de Soler cuestiona severamente afirmaciones de teóricos cuyo desconocimiento de este repertorio es claramente palmario. Así sucede con esta cita de Webster: “Hacia 1800 se hizo cada vez más frecuente incluir tonalidades menores o más remotas, crear un sentido de inestabilidad modulando rápidamente o evitando virtualmente cualquier tonalidad” (Webster 2001: 693). O esta otra de La Rue y Wolf en referencia a las sinfonías de C.P.E. Bach: “Su aguda sensibilidad para la tensión y la excursión armónicas fueron mucho más allá de los modelos convencionales del momento, incluyendo el uso de tonalidades remotas como objetivos del desarrollo” (La Rue & Wolf 2001: 819).

En el apartado 3.2.7 ya se ha explicado el papel de las *acumulaciones* en el Des., por lo que sólo queda comprobar la vigencia del esquema formal mencionado al comienzo de esta sección en los Des. de Soler. No cabe duda de que la secuencia *prenúcleo*, *núcleo* y *retransición* funciona relativamente bien en muchos desarrollos de Haydn, Mozart y Beethoven (los únicos estudiados por Caplin en su libro), y de que supone un atractivo modelo para intentar estructurar el espacio más abierto de la sonata. Pero también es cierto que los presupuestos estilísticos, formales y hasta sociales de Soler son bien diferentes, por lo que no cabe esperar una extrapolación fácil. En líneas generales, sólo aquellos Des. que empiezan con la reprise de *P* en la SK, o con una elaboración poco alterada de *P*, pueden mostrar un *prenúcleo*, en el sentido de una zona todavía estable antes de llegar la sección más activa armónicamente (*núcleo*). En este sentido, una de las soluciones más típicas –visible ya en Scarlatti y continuada hasta la sonata clásica– es el comienzo con el primer módulo o frase de *P* en la SK y su inmediata repetición en la HK, con la que se inicia la zona activa armónicamente y, en muchos casos, la fragmentación y la recomposición de los materiales temáticos, aunque también es muy habitual prescindir de la repetición en la HK y enlazar directamente con el *núcleo*. Cuando el Des. empieza con la elaboración de *P* tiende a difuminarse la fase de *prenúcleo* en favor de un inicio activo que se interpreta ya mejor como *núcleo*, puesto que dicha elaboración suele estar asociada a una cierta o evidente inestabilidad armónica. La otra alternativa –el comienzo del Des. con la elaboración de *T*– potencia todavía más la sensación de actividad armónica consustancial al *núcleo*, pues enlaza casi indefectiblemente con segmentos del Grupo *P* sostenidos por secuencias armónicas.

Como es lógico, no cabe esperar en esta época un tratamiento del material o de la retórica dramática como el que transmite la teoría formal decimonónica para la sección del Des., inspirado claramente en el Beethoven del período medio, y que ni siquiera sería válido para Haydn o Mozart en sentido estricto. Por ello, los procedimientos empleados se circunscriben aquí a la progresión melódico-armónica a partir de un módulo completo o de un motivo tomado de cualquier grupo temático, que se toma como el modelo de la secuencia, por lo que la fragmentación progresiva del material –una de las características de la técnicas clásicas tardías de desarrollo– no es todavía moneda corriente. Sí lo son, sin embargo, otras técnicas como la combinación de un tema con un contrasujeto, la combinación de material temático procedente de dos módulos, frases o grupos temáticos diferentes, la yuxtaposición de materiales originalmente distanciados o la modificación de la figuración rítmica. Sin embargo, no se encuentra en las sonatas de Soler, en general, la tensión acumulada, visible en el Clasicismo tardío a partir de 1780 (Webster 2001: 692), que desemboca en una *RT* donde este clímax se resuelve con la reexposición del Grupo *P* en la HK, a pesar de que los medios empleados para ello en este último contexto –secuencias, inestabilidad tonal y complejidad material, entre otros– ya se encuentran en sus sonatas. De hecho, la inestabilidad tonal es otra de las características bien visibles en los Des. de Soler por la

abundancia de tonalidades implicadas pero no realizadas que se encuentran en su transcurso. También otras técnicas, como el inicio del Des. con el Grupo *S* o con *K*, o la inclusión de material nuevo *N*, consideradas más habituales a partir de 1780 (Webster 2001: 693), son ya bien visibles en muchas de las sonatas de nuestro autor.

Cerrando el Des. llega en muchos casos una *retransición* (*RT*), un acercamiento armónico progresivo hacia la HK que puede culminar con una HK: HC o con una HK: PAC/IAC para entrar en la Rec., ya empiece ésta desde el Grupo *P* o desde el Grupo *S*. Una alternativa habitual que procede del *concerto grosso*¹²⁹ es terminar el Des. con una HC sobre la dominante del relativo menor o directamente en esta región tonal cuando la HK está en modo mayor. Así sucede en las *Sonatas n° 91/4, 92/1, 92/2, 93/1, 96/1, 96/2, 96/4 y 97/1*, pertenecientes todas ellas (menos la última) a la *Obra 4ª* (1779), y escritas todas ellas (menos la 96/4) en *forma sonata*. Un recurso excepcional es finalizar con una HK_S: HC(-MC), como en las *Sonatas n° 24* (la HK_S es el HK: **sp**), 38 (la HK_S es la HK: **s**), 75 (la HK_S es la HK: **D**) o 79/1 (la HK_S es el HK: **tG**).

3.6. Recapitulación

“Al recapitular el material de la exposición, el «principio sonata» rige igualmente: el material presentado originalmente fuera de la tónica es repetido en la tónica. Pero en Haydn, Mozart y Beethoven estas repeticiones no son nunca mecánicas. En este contexto, las alteraciones sustanciales en la última parte del primer grupo y en la transición son comunes. Se puede omitir, expandir o recomponer el material” (Webster 2001: 693). Estas claves teóricas bien pueden servir como arranque para desarrollar nuestro estudio sobre la *recapitulación* (Rec.) como sección final de la sonata. Son dos los aspectos a explorar: por un lado está la reprise en la HK del material escuchado originalmente en la SK (normalmente el Grupo *S* y el Grupo conclusivo *K*), observando si se trata de una mera transposición mecánica o más bien de una reexposición creativa y modificada del material, como sucede en los autores citados. Por otro lado, los diferentes tipos de Rec. en las sonatas de Soler según el material desde el que se inicia la reexposición, un asunto que enlaza con el concepto de *crux* y con los tres tipos formales ya definidos y comentados.

Respecto a la reexposición de los materiales en la Rec. y a las alteraciones respecto a la versión original que a veces sufren dichos materiales, ya vimos en el apartado 3.2.6 dedicado a las *modificaciones* que no sólo los tres clásicos evitan la repetición mecánica de los temas, puesto que también Soler muestra una gran variedad de modificaciones que ha obligado a crear una tipología específica para esta categoría, entre las cuales la «omisión, la expansión o la recomposición» no son más que tres de una lista que también contempla las modificaciones tonales, por adición, funcionales o por sustitución. En el citado apartado estudiamos cada una de ellas de forma específica y exhaustiva, lo que nos exime ahora de volver a tratar esta materia. Interesa más observar el comportamiento de la Rec. en función del tipo formal, incluyendo aspectos como el posible «retorno simultáneo» desde el primer o desde el segundo tema del Grupo *P*, la reprise de *P* tras el Grupo *S* (forma en espejo), la reprise de *P* en HK: **S**, el mantenimiento del modo en el Grupo *S* cuando la SK es el HK: **tP** o su ubicación en el modo menor original de la HK, entre otros.

¹²⁹ Se trata del típico final de un movimiento lento escrito en la HK: **Tp** con una HC tras un descenso de 4ª ($\hat{1} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$) antes del movimiento final, donde se vuelve a la HK: **T**. Este procedimiento sigue siendo en autores clásicos posteriores.

La opción más habitual entre dentro del tipo *sonata binaria* es la Rec. basada en la reexposición en la HK sólo del Grupo *S* y del Grupo conclusivo *K*, por lo que sólo hay una *crux* coincidiendo con el comienzo del Grupo *S*. La entrada en la Rec. se suele producir tras un acercamiento tonal que culmina –al igual que sucedió en la Exp.– con una HK: HC con *cesura media*, (*Sonatas n° 17, 18, 20, ...*) o con una HK: HC con *relleno de la cesura* (*Sonatas n° 6, 27, 28, 37, ...*), a veces a través de una HK minorizada que vuelve a su modo original con la reprise del Grupo *S* (*Sonata n° 2*). También se puede entrar en el Rec. coincidiendo con la propia HK: HC y no tras ella (*Sonatas n° 10, 15, 126/1, ...*) o con otro tipo de cadencia, como una HK: EC (*Sonatas n° 14, 29, 107, ...*) o bien una HK: PAC/IAC (*Sonatas n° 3, 12, 25*).

La segunda opción del tipo *sonata binaria* es comenzar la Rec. con la reprise del o de los últimos segmentos de la *T* convenientemente transportados para reproducir el mismo recorrido tonal hacia la HK que el presentado en la Exp. para llegar a la SK. La *crux* se adelanta entonces al momento en el que empieza la correspondencia exacta entre el material de la *T* y su andadura tonal camino de la HK (o ya en la HK) con el mismo material y su recorrido tonal hacia la SK en la Exp. En la Tabla de tipologías se especifica el compás exacto en el que se encuentra esta *crux* adelantada y el material de *T* cuya reprise justifica esta *crux* antes de la llegada del Grupo *S*. Se pueden ver ejemplos que incluyen uno o dos módulos de la *T* en las *Sonatas n° 34, 39, 60/2, 61/4, ...*, a veces con expansiones (*Sonata n° 65/1*) o modificaciones en alguno de los segmentos (*Sonata n° 73*). Un recurso muy frecuente es la Rec. a partir de segmentos de la *T* que suenan a continuación de un Des. que también utilizó el material de *T* en su parte final (*Sonatas n° 3, 9, 19, 35, ...*), y también aquí se pueden producir expansiones del material reexpuesto (*Sonata n° 70*). La reprise del material de la *T* incluyendo todos sus segmentos convenientemente transportados como parte de la Rec. se observa en unos pocos casos (*Sonatas n° 5, 46, 57*), aunque también se observa la reprise parcial de la o las unidades constituyentes (*Sonatas n° 35, 80, 119, 124, 126/1, 129*), o la reprise parcial de unos y completa de otros segmentos (*Sonatas n° 22, 65/1*).

La última opción consiste en la reprise incompleta de parte del Grupo *P* en la HK por omisión del comienzo o de una parte significativa de la continuación, lo que impide adscribirla a la *forma sonata*, pero obliga a especificar una doble *crux*, la primera en el punto en el que se produce la reprise de *P* en la tonalidad inicial (seguida o no por material de la *T*), y la segunda a partir de la transposición a la HK del material expuesto en la SK (*Sonatas n° 31, 64/1, 67/1, 96/4*). También hay doble *crux* cuando se presenta una reprise de un segmento de la *T* en su altura original en la Exp. seguido de otro segmento transportado para adaptarse a la HK en la Rec. (*Sonata n° 87*).

Respecto a la modalidad elegida para la Rec. en sonatas en modo menor cuya SK ha sido el HK: **tP** (por lo que presentan el Grupo *S* y *K* en modo mayor en la Exp.), la opción habitual en las sonatas de Soler que se ajustan al tipo *sonata binaria* es respetar el modo original de la HK, es decir, reexponer el Grupo *P* y *K* en modo menor, modificando así la sonoridad escuchada en la Exp. Así ocurre en todas las sonatas que eligen dicha SK.¹³⁰ Las únicas excepciones son las *Sonatas n° 27* y *70*, que en la Rec. presentan alguno(s) módulo(s) en HK: **T**, aunque el comienzo y el final de la sección *S* + *K* se mantienen en HK: **t**. Más complicado es el caso de la *Sonata n° 10*, puesto que en ella se emplean tres regiones tonales en la sección *S* + *K*, y dos de ellas (la SK: **d** y la SK: **T**) vuelven ocasionalmente en la Rec. como HK: **D** y HK: **T**, lo que implica cambio y luego mantenimiento del modo, aunque finalmente termina cerrándose en HK: **t**.

¹³⁰ La otra alternativa normativa como SK en una obra en modo menor es la HK: **d**, por lo que en este caso no se produce cambio de modo cuando la Rec. se ubica en la HK: **t**.

El tipo *sonata mixta* es consecuencia en algunos casos de la expansión de la II Parte por encima del umbral del 20-25 % respecto a la duración de la I Parte, algo que técnicamente no afecta a la Rec. (siempre que ésta se limite a reexponer materiales de la sección $S + K$, con algún posible segmento de la T), puesto que dicha expansión suele ser causada por un Des. más extenso de lo normal y/o por alguna expansión temática en la sección $S + K$ (*Sonatas* n° 14, 29, 30, 37, 48, 54, 55, 88, 129, 136/1, 137/1, 158). Son los casos en los que la Rec. incluye la reprise del Grupo P o de alguno de sus componentes los que plantean más dificultades a la hora de establecer un comportamiento genérico, como demuestra la observación de los ejemplos concretos.

Quizá el factor más relevante para organizar una tipología es la ubicación de la reprise de P dentro de la Rec., puesto que dicha reprise se puede localizar al comienzo, en medio o al final de la misma. La *Sonata* n° 63/2 muestra una Rec. que empieza con la reprise de dos unidades del Grupo P en orden contrario ($P_2 - P_{1.2}$) y omitiendo $P_{1.1}$ antes de entrar en $S + K$, lo mismo que pasa en la *Sonata* n° 66/2, que empieza la Rec. con la reprise de $P_{1.3}$ seguida de $P_{1.2}$. La *Sonata* n° 67/2 roza la *forma sonata* al reexponer todos los segmentos del Grupo P (menos $P_{1.1}$) y todos los de T , mostrando además una *falsa crux* al reexponer el material de P en la HK: S , aunque la T se ubica en la HK: T . En la *Sonata* n° 8 la reprise de un módulo de P llega tras la del segundo segmento de la T , que vuelve parcialmente tras el módulo de P antes de dar paso a la sección $S + K$.

Existen también sonatas en las que se fusionan ambos recursos, la expansión de la II Parte y la reprise parcial o desordenada de P . En la *Sonata* n° 13 se reexpone parcialmente el segundo módulo de P en la HK antes de entrar en la sección $S + K$, al tiempo la II Parte excede en un 25 % la duración de la I Parte. En la *Sonata* n° 81 –cuya II Parte supera con creces el umbral– la Rec. empieza con un breve segmento de la T antes de entrar en el Grupo S , tras el cual llega la reprise de $P_{1.1}$ (fusionada en este caso con K), un buen ejemplo por tanto de «forma en espejo» o de «recapitulación invertida».

La tonalidad para la sección $S + K$ en la Rec. cuando la HK es menor y la SK es el HK: \mathbf{tP} en el tipo *sonata mixta* vuelve a ser la HK: \mathbf{t} , lo que implica de nuevo un cambio de modo respecto a la Exp. (*Sonatas* n° 54, 81 y 129).

El tipo *forma sonata* parte del principio del *retorno simultáneo* del tema inicial en la tonalidad principal, retorno que produce un punto de inflexión en medio de la II Parte cuya consecuencia es la percepción de la Rec. como una «sección completa cuyo material va en paralelo con el de la Exp.», por lo que el movimiento se articula globalmente como una «síntesis de diseño en tres partes y estructura tonal en dos partes» (Webster 2001: 688). Este concepto general, sin embargo, debe ser matizado y contrastado con el uso real que hacen los compositores del mismo, incluso los autores clásicos considerados como modélicos. En efecto, muy rara vez repite una Rec. toda la secuencia de materiales de la Exp. de forma mecánica, siendo lo más habitual, como ya se ha dicho para otros tipos, introducir modificaciones varias, y en el caso particular del tipo *forma sonata*, omitir alguno o algunos de los segmentos temáticos. Esta omisión no resta fuerza retórica al retorno de P en la HK y a la percepción «ternaria» que implica, evitando al mismo tiempo la repetición de materiales técnicamente «innecesarios», como la T (puesto que en la II Parte la HK rige para toda la Rec.) o como el segundo módulo o frase del Grupo P , con el fin de aligerar la duración de la II Parte. En el Apartado 3.2.1 pudimos comprobar detenidamente la particular interpretación que hace Soler de estas omisiones, presentes en todas las sonatas de este tipo, los submodelos a los que da lugar y la clarificación tipológica que estos proporcionan. Lo que sigue es un comentario en torno a las Rec. en el tipo *forma sonata* según estos submodelos.

La Rec. más cercana a la *forma sonata* normativa (sin omisiones de ningún tipo en la sección $P + T$) se encuentra en la *Sonata n° 33*, cuya Rec. muestra algunas modificaciones tonales, por expansión o por omisión de segmentos del Grupo S , pero reexpone todos los módulos temáticos del Grupo P y de la T (aunque omitiendo las repeticiones internas). A partir de ahí, los restantes casos muestran como mínimo una omisión reseñable o más. La opción más habitual consiste en la omisión de la T completa o de algunos de sus segmentos. Esta omisión puede ser la única alteración de la Rec., unida o no a modificaciones (*Sonatas n° 62/4, 91/2, 92/1, 92/2, 94/4, 136/2*), pero lo más frecuente es que vaya unida a omisiones en el Grupo P (como sucede en 24 casos), por lo que la omisión de la T o de alguno de sus segmentos es una alteración que se encuentra en 30 de los 36 casos en *forma sonata*, lo que confirma que el material de la T es considerado por Soler como prescindible en la II Parte, por el mantenimiento de toda la Rec. en la HK, una interpretación que es compartida y practicada por otros autores de la época. Por supuesto, las 6 sonatas no incluidas en este recuento reexponen el material de la T completo (*Sonatas n° 33, 64/2, 68/1, 93/2, 94/2, 96/1*).

En lo que concierne al Grupo P conviene diferenciar dos tipos de alteraciones, puesto que la reprise de este grupo es lo más determinante a la hora de establecer el tipo *forma sonata*. La primera consiste en la reprise parcial de algún o algunos segmentos del Grupo P (*Sonatas n° 7, 32, 91/4*). La segunda alteración procede de la omisión de alguno(s) de los segmentos del Grupo P (*Sonatas n° 93/2, 94/2, 95/2, 96/1, 97/4, 98/4, 99/4*). Cuando el Grupo P está construido como un período, la omisión de una de las dos semifrases está más justificada que en otros tipos de frase, puesto que normalmente antecedente y consecuente coinciden en gran medida. En estos casos se reexpone casi siempre el antecedente, que suele terminar en una HK: HC que entonces prepara perfectamente la entrada en $S + K$ (*Sonatas n° 56, 62/2, 63/1, 93/1, 95/1, 96/2, 97/1, 99/1, 157*), aunque no siempre termine en HC (*Sonata n° 94/1*), y sólo se reexpone el consecuente cuando le sigue otra frase del Grupo P (*Sonata n° 68/2*) o de la T (*Sonatas n° 66/1, 98/1*). Es posible también la reprise parcial de un segmento y la omisión de otro (*Sonatas n° 64/2, 68/1, 91/1, 93/4, 137/2*). Cuando esto sucede en un tema P tipo período a veces no se puede distinguir de cuál de las dos semifrases procede la reprise (*Sonata n° 61/2*). También aquí, naturalmente, se encuentran varias sonatas que reexponen el Grupo P completo (*Sonata n° 33, 62/4, 91/2, 92/1, 92/2, 94/4, 136/2*).

Dos de las sonatas del tipo *forma sonata* inician su Rec. con una falsa *crux* al ubicar el tema P sobre la HK: S . La finalidad de esta reexposición modificada es reproducir el recorrido tonal de la I Parte (SK: $S \rightarrow T$) en la II Parte (HK: $S \rightarrow T$). Son las *Sonatas n° 67/2* (1777) y *137/2* (1778), por lo que en ellas se anticipa en 10 años la misma solución que emplea Mozart en su famosa *Sonata KV 545 en Do M* (1788) o en la *Sinfonía n° 5* de Schubert (1816).

Sólo una de las obras escrita según el tipo *forma sonata* está en modo menor, la *Sonata n° 32 en sol m*, y en ella la SK es la HK: d , por lo que la Rec. se sitúa en la HK: t y permite mantener el mismo modo en la reexposición de la sección $S + K$.

3.7. Otros aspectos temáticos, tonales, funcionales y formales

Algunas cuestiones de orden diverso mencionadas en el Apéndice 2 derivan en conceptos teóricos que merecen un breve comentario en este punto. Son los siguientes: interpolación temática, anticipación funcional, doble funcionalidad de secciones, sonata agrupada con movimientos entrelazados, sonata en tempo variable y sonata especial.

La *anticipación funcional* consiste en la inserción de un material temático en un espacio anterior al que le corresponde según su ubicación temático-formal normativa. Al tratarse de una inserción temática en un espacio ajeno, la anticipación participa también del concepto de *interpolación* que veremos más abajo. El ejemplo más claro se encuentra en la *Sonata n° 107*, donde la sección $S + K$ empieza con una frase S_1 (expuesta en SK: **T**), repetida y seguida por la inserción del tema K con carácter de anticipación, puesto que después llegan los módulos $S_{2.1}$ (en SK: **t**) y $S_{2.2}$ (éste derivado de S_1 y ubicado en SK: **D T**) que completan el Grupo S antes de culminar la Exp. con la vuelta de K en SK: **T**. La repetición del material S originada por la derivación es la causante de que en la II Parte sólo se reexponga S_1 y K , puesto que la reprise de S_2 sería redundante y obligaría al paso por una HK: **D** que estaría fuera de lugar por su amplia utilización anterior. En todo caso, han sido la contemplación de toda la sonata y la comparación entre los dos finales de parte las que han permitido interpretar el material posterior a S_1 como un tema K en medio del Espacio S , algo que contradice toda lógica temático-funcional pero que en la II Parte termina por aclararse.

La *interpolación temática* consiste en la inserción de un material temático en un espacio funcional posterior y ajeno al suyo, por lo que tiene una ubicación contraria a la de la anticipación. Uno de los casos de interpolación se produce en la *Sonata n° 94/2*, debido a que esta obra sigue el **FP 8.1**, cuyo rasgo distintivo es la fusión de la T con el primer módulo del Grupo S . Como la unidad temática resultante $T / S_{1.1}$ se repite tras $S_{1.2}$ y $S_{1.3}$, se produce la interpolación de un material T en medio del Espacio S . Esta anomalía es debida a que la reprise de dicha T tiene lugar en un espacio funcionalmente extraño y con un carácter retroactivo que rompe con la habitual linealidad temporal del discurso temático-funcional. Algo parecido sucede en la *Sonata n° 95/2*, aunque sin recurrir al **FP 8.1**, sino insertando sencillamente el segmento $T_{1.2} <$ tras la primera exposición de los dos módulos del Grupo S y antes de su repetición.

Una *sonata en tempo variable* es aquella que muestra dos *tempi* diferentes en lugar de uno. El cambio de *tempo* se produce –en los dos casos en los que ocurre– en conjunción con un cambio de compás, pasando de subdivisión binaria a ternaria, y en concordancia con secciones formales definidas. Este recurso, que rompe con la unidad del *Affekt*, alejándose por tanto de la sensibilidad barroca, tiene sus antecedentes en varias obras de Scarlatti como las *Sonatas K. 235, 273 y 282*, donde el autor interpola pasajes en estilo pastoral o minuetto que sustituyen secciones definidas como la digresión, así como en la *Sonata n° 22* de Albero, con una clara asociación entre secciones temáticas y tiempo.¹³¹ Un autor que destaca por su utilización de este recurso es C.P.E. Bach, ya sea en los movimientos «cerrados» de las sonatas como en géneros más «abiertos» (fantasías).¹³² Y también Mozart –buen conocedor de C.P.E. Bach– incluye cambios de tempo en algunos finales de conciertos. No cabe duda de que una de las intenciones de este cambio de tempo es la de potenciar el contraste entre secciones, áreas temáticas y tonales, especialmente audible cuando coinciden ambos cambios.

La *Sonata n° 30* de Soler expone $P + T$ en *Allegro moderato* y compás de 2/4, mientras que $S + K$ se escucha en tempo *Vivo* y en 6/8. El Des. procede inicialmente de S , por lo que se mantiene el último tempo, pero a partir de la elaboración de P y T se vuelve al tempo inicial, dando paso de nuevo al *Vivo* para la reprise de $S + K$. Otro

¹³¹ La sección $P + T$ está en tempo *Adagio* y la sección $S + K$ en tempo *Vivo*. El Des. se mantiene en éste último tempo antes de llegar a la Rec., que se produce a partir del Grupo P y por tanto en tempo *Adagio*, volviendo después al *Vivo* para reexponer la sección $S + K$ en la HK.

¹³² Heimes señala la cercanía de la *Sonata n° 81* con las «polipatéticas» *Fantasiën-Sonaten* de C.P.E. Bach, lejos ya por tanto de la influencia scarlattiana (1969: 29).

factor de contraste entre ambas secciones es que la segunda empieza con un extenso *fugato* que excede todos los límites temáticos habituales (30 cc. dura este S_1) y cuya escritura está más cerca del *intento* que de la fraseología habitual de sonata. Por su parte, en la *Sonata n° 81* la sección $P + T$ está en tempo *Prestissimo* y compás de 2/2, pero en el resto de la Exp. el tempo cambia en conjunción con las frases y no con la sección. Así, S_1 se expone en *Cantabile* y compás de 6/8, mientras que S_2 (que es igual que $T_{1.2}$) tiene que volver por ello al tempo y compás iniciales (aunque Soler indica *allegro* en lugar de *Prestissimo*), hasta el retorno del *Cantabile* y del 6/8 para exponer una unidad temática S_1 / K que debería preparar el cierre de la Exp., pero que de forma sorprendente deja la cadencia en el aire.¹³³ La II Parte es aún más compleja, puesto que empieza con un Des. que continúa el *Cantabile* por su derivación de S_1 , enlazando con un pasaje que vuelve al tempo inicial por incluir una elaboración de $P_{1.1}$ y una reprise de $T_{1.2}$ que marca el comienzo de la Rec. La reexposición de la sección $S + K$ repite la misma secuencia temática y agógica (S_1 en *Cantabile* y S_2 en *Allegro*) hasta llegar a otro *Cantabile* para repetir S_1 , aunque en esta ocasión se produce una «recapitulación invertida» del módulo $P_{1.1}$ que asume también la función K para terminar la obra.¹³⁴

La *Sonata n° 30* ha mostrado otro aspecto de la relación entre secciones y forma, la *doble funcionalidad de secciones* que se produce cuando una obra es percibida a la vez como multiseccional y como forma de sonata en sentido genérico. En efecto, una primera audición podría llevar a la percepción de esta obra a partir de un esquema A B A' B', puesto que el contraste entre ambas –que responde a factores agógicos, rítmicos, temáticos, tonales y modulatorios (A es muy inestable en ambos casos, B es totalmente estable)– es evidente. Al mismo tiempo, cada una de las secciones mencionadas asume el papel funcional que hemos visto como exposición de $P + T$ (A) y de $S + K$ (B) en la Exp., como Des. ($\rightarrow B + A'$) y como Rec. (B') en un tipo formal de *sonata mixta*.

La *sonata agrupada con movimientos entrelazados* es una estructura macroformal en la cual las diferentes secciones de los dos movimientos habituales de una *sonata agrupada*¹³⁵ se entrelazan y alternan, en lugar de presentarse un movimiento tras otro. Este concepto nace a raíz del análisis de la *Sonata-rondó n° 128*, una obra extraordinaria y compleja que ha pasado hasta ahora casi desapercibida, y cuyas consecuencias están aún por valorar. El Apéndice 2 muestra la alternancia entre las diversas secciones de ambos movimientos, poniendo en evidencia que esta interpretación mejora sustancialmente el análisis de la obra como un *rondó*, ya que es demasiado compleja para ajustarse a un esquema al que se opondrían demasiadas alteraciones formales. La *Sonata n° 138*, por su parte, participa también del concepto de *entrelazamiento*, aunque partiendo de presupuestos diferentes. Como se explica en el Apéndice 2, la mejor opción consiste en contemplarla como un compromiso entre la sonata multimovimiento y la sonata en un solo movimiento con introducción lenta, siendo esta la interpretación más cercana al concepto de *sonata con movimientos entrelazados*, aunque en este caso partiendo no de una *sonata agrupada* sino de una obra formada por una introducción lenta y un *Allegro* de sonata. Es interesante observar que en ambas sonatas se encuentra también en varias ocasiones la *doble funcionalidad de secciones*.¹³⁶

¹³³ En el Apartado 3.2.2 comentamos las consecuencias de esta cadencia no realizada, que se materializan en el **FP E** (modelo formal-funcional especial).

¹³⁴ En la Sección 3.6 estudiamos este recurso como una de las variantes de la *sonata mixta*.

¹³⁵ En la Sección 3.9 abordaremos la definición y el estudio de la *sonata agrupada*.

¹³⁶ Newman nos recuerda otro caso de *sonata entrelazada*, la *Sonata n° 97* en *La M* del austríaco Johann Christoph Monn (1726-1782), compositor coetáneo de Soler, en la que dicho autor “aborda un ejemplo inusual de movimientos entrelazados, a mayor escala que los diseños experimentales de Scarlatti y Soler [...] Hay tres grupos de movimientos entrelazados, con los movimientos conectados en cada grupo por semicadencias y auténticos puentes melódicos” (Newman 1983a: 356).

Más allá de algunas Rec. incompletas que omiten módulos del Grupo *S*, sin impedir por ello el restablecimiento del equilibrio tonal a través de la reexposición (parcial) de la sección *S + K* (*Sonatas n° 93/2, 102, 104, 107*), lo que sucede en la *Sonata n° 125*, donde se omite totalmente la reexposición de la sección *S + K* en la HK, uno de los principios básicos de toda sonata, ha obligado a la creación del tipo formal *sonata especial* (**SE**), definido precisamente por la existencia de una alteración grave de los principios formales del género. En el Apéndice 2 se aventuran algunas hipótesis para explicar esta anomalía, pero parece evidente que nunca sabremos la razón por la que Soler opta por un final en el que la vuelta de la HK está a cargo de un módulo de la *T*, si no es a título experimental y en todo caso contemplando la obra como una propuesta excepcional.

Otros conceptos nacidos de la observación de las sonatas en el Apéndice 2 han sido ya tratados en sus correspondientes secciones o apartados. Así, el *doble modelo formal-funcional* ha sido estudiado (con todos sus ejemplos) en el Apartado 3.2.2 dedicado a los modelos formal-funcionales. La *exposición en tres tonalidades*, por su parte, recibió cumplida atención en el Apartado 3.2.5, centrado en las derivaciones.

3.8. Otros géneros y formas empleados en las sonatas

Las sonatas multimovimiento compuestas por Soler a partir de 1777 con destino el Infante don Gabriel, agrupadas en *obras* con 6 componentes, incluyen movimientos escritos según esquemas formales que no son los del habitual *allegro de sonata* en sentido amplio. Aquí veremos por primera vez el uso de formas y géneros como el *rondó*, el *minueto* y el *intento*, cuya estructura formal difiere bastante de la estudiada hasta ahora en el *allegro de sonata*, mostrando una apariencia infinitamente más sencilla tanto en lo que concierne al esquema formal como en las posibles variantes en el caso del *rondó* y del *minueto*, y un discurso abierto e imprevisible en los *intentos*.

3.8.1. Rondó

Como vimos en el Apartado 2.2.2, el **Tipo 4** corresponde según Hepokoski & Darcy al *rondó-sonata*, por lo que los demás tipos de rondó quedan excluidos de esta categoría. Son estos tipos más simples, justamente, los que utiliza Soler en sus sonatas en 10 ocasiones, cinco de ellos como parte de sonatas multimovimiento. Los rondós aislados deben formar parte también de sonatas cuyos restantes movimientos se han perdido.¹³⁷ En el mismo apartado citado se explicó la diferencia entre *rondeau* y *rondó*, según Hepokoski & Darcy, diferencia que alude a la construcción más sencilla del estribillo y de las coplas, y a la ausencia de transiciones, en el primer caso, mientras que la estructura de estribillo y episodio es más compleja –con posibles retransiciones de episodio a estribillo– en el segundo caso. Caplin simplifica las cosas al unificar ambos tipos en el *rondó en cinco partes* (con la variante del *rondó en siete partes*), y será esta terminología la que sigamos aquí.

¹³⁷ Las *Sonatas n° 61, 62, 97, 98 y 99*, todas ellas multimovimiento, incluyen un rondó. Rondós aislados pero probablemente pertenecientes a sonatas multimovimiento son las *Sonatas (Rondós) n° 58, 59, 109 y 159*, mientras que la *Sonata-rondó n° 128* es una obra excepcional ya comentada en la sección anterior.

No está claro cuáles son los antecedentes de los rondós de Soler, no tanto en el sentido formal sino en lo que concierne a su inclusión en una obra en varios tiempos, especialmente en la Península ibérica. Hacia la mitad de la década de 1770 el rondó se encontraba a veces en la *opera buffa*, pero este género estaba bien lejos del círculo musical de Soler, por razones obvias. Más creíble es el acceso a la música instrumental de C.P.E. Bach, J.C. Bach y, más cerca, Luigi Boccherini, aparte de otros compositores de la época, que empezaron a incorporar rondós a su repertorio, especialmente en obras en varios movimientos. Por cuestiones de cronología, no pudo conocer alguna sonata de Haydn que incluye un rondó como primer movimiento (la *Sonata Hob XVI: 48*, de 1789) o como último (*Sonata Hob XVI: 43* de 1783), aunque otras sonatas lo hagan sin mencionarlo en el título del movimiento. Como veremos enseguida, Soler utiliza los rondós al comienzo o en medio de la sonata, pero nunca al final,¹³⁸ y siempre estampa el título al comienzo del movimiento (*rondó* o *rondón*). No estudiamos aquí la *Sonata-rondó n° 128*, debido a lo explicado en la Sección 3.7.

Soler utiliza más o menos por igual los dos tipos de rondó mencionados: *rondó en cinco partes* y *rondó en siete partes*, y su comportamiento interno permite considerarlos como una mezcla del *rondeau* y del *rondó* de Hepokoski & Darcy. El *rondó en cinco partes* se basa, en líneas generales, en el esquema *A B A C A*. El estribillo *A* está basado en la pequeña frase ternaria en todos los casos (menos en la *Sonata n° 97/3*, cuyo estribillo está construido como período), y su retorno puede estar escrito o sólo indicado por el habitual *D.C.* Este retorno es siempre completo, salvo en un caso (*Sonata n° 98/3*, cuyas dos repeticiones de *A* incluyen sólo la I Parte y sólo la II Parte, respectivamente).

Los episodios o coplas *B* y *C* suelen presentar un claro contraste temático con el estribillo, basándose ambos en la *HK: D* como *SK* en dos casos, pero cuando se utiliza una tonalidad subsidiaria para *B* y otra para *C* es aconsejable su denominación como *SK₁* y *SK₂*.¹³⁹ La configuración interna de las coplas o episodios es más variada que la de los estribillos, puesto que siendo la pequeña frase ternaria (y binaria en algún caso) la opción mayoritaria, hay también un ejemplo de híbrido 1 (*Sonata n° 97/3*), no faltan modificaciones en la repetición basadas en la expansión (*Sonata-rondó n° 109*) o en la contracción de los módulos (*Sonata n° 62/1*), así como el uso de segmentos de transición en lugar de los módulos propios de cada tipo de frase (*Sonata n° 98/3*) o la elaboración estilo desarrollo de alguno de ellos en lugar de la repetición literal (*ibid.*). La proporción entre la duración de los estribillos y las coplas está bastante equilibrada en dos casos, siempre con tendencia a aumentar en estas últimas, pero en los tres casos restantes el incremento es bastante notorio y supera cualquier umbral de equilibrio (*Sonata-rondó n° 58*, *Sonatas n° 97/3*, *98/3*), debido en gran medida a la mayor complejidad y duración del material temático empleado.

El *rondó en siete partes* (*A B A C A D A*) no se diferencia del anterior más que en el número de coplas y en el hecho de que su mayor duración puede inducir a un número mayor de omisiones en las sucesivas repeticiones del estribillo. Cuando dicho estribillo es un período se repite íntegro (*Sonata-rondó n° 159*), pero cuando incluye dos períodos consecutivos se omite el segundo en todas las repeticiones (*Sonata n° 61/2*). Cuando consiste en una pequeña frase ternaria se omite una de las dos partes en una o las dos repeticiones, volviendo completo únicamente al final (*Sonatas n° 59*, *99/3*).

¹³⁸ Aunque sí lo hace en los dos rondós que incluye como final de los *Quintetos n° 5 y 6* (1776).

¹³⁹ No es tan previsible en el rondó, como en el *allegro de sonata*, que la *SK* principal sea la *HK: D*. En la *Sonata-rondó n° 58* en *Sol M*, la *SK₁* es *mi m* y la *SK₂* un *Re M* más bien local que alterna con la propia *HK*. En la *Sonata n° 62/1* (*HK = Si b M*), la *SK₁* es *Fa M* y la *SK₂* *sol m*, es decir, la dominante y el relativo menor de la *HK*, lo mismo que sucede en la *Sonata n° 97/1* en *La M*. Sin embargo, en la *Sonata n° 98/3* en *Si b M* hay una única *SK*, la *HK: D*, lo mismo que en la *Sonata-rondó n° 109* en *Fa M*.

Respecto a las coplas o episodios, también aquí hay una mayor variedad en la configuración temática, que muestra sentencias, dos períodos consecutivos, períodos de 16 cc., híbrido 1, pequeña frase binaria y ternaria. El contraste armónico entre estribillo y coplas toma como referencia también la HK: **D** como SK principal, pero para la SK₁ y la SK₂ se abren varias posibilidades, que oscilan entre la citada HK: **D**, el relativo menor y el homónimo menor (alternando incluso con su propio relativo mayor).¹⁴⁰ En todos los casos una de las dos SKs se utiliza en dos coplas. Las proporciones entre estribillo y coplas, por último, son bastante variables, lejos de cualquier generalización. En la *Sonata-rondó n° 59 A y B* son análogos, pero *C* duplica la duración de *A* mientras que *D* es casi la mitad. En la *Sonata n° 61/1* la duración de *A* y *B* es la misma, *C* es un poco menor y *D* la mitad más. En la *Sonata n° 99/3* la duración disminuye progresivamente de *A* a *C*, pero aumenta bastante en *D*. La *Sonata-rondó n° 159* muestra el estribillo más corto (un simple período), por lo que *B* lo duplica, *C* lo triplica y *D* supera en 2 cc. la duplicación. En los tres primeros casos el estribillo *A* pierde parte de su duración en las repeticiones parciales.

3.8.2. Minueto

El empleo del *minueto* en las sonatas de Soler responde, al igual que el *rondó*, a la búsqueda de variedad formal y estilística en el seno de una obra en varios movimientos, acudiendo para ello a un género habitual en la música instrumental europea en el marco de la sonata a solo o en dúo, de la música de cámara y de la sinfónica. De nuevo hay que acudir a los hijos de Bach o a Boccherini para buscar antecedentes que pudieran ser conocidos por Soler como modelo para sus sonatas. Curiosamente, Soler adopta por una parte el conocido modelo *Minueto-Trio-Minueto* en varias de sus sonatas, pero en otras propone soluciones un tanto extravagantes y lejos de la práctica común, como ahora veremos. Como todos los minuets compuestos por nuestro autor para tecla sola pertenecen a las sonatas multimovimiento que dedicó al Infante don Gabriel a partir de 1777, tenemos la oportunidad de estudiar este grupo de obras en orden cronológico, siempre que demos por buena la secuencia de *Obras* y la fecha de composición que propone Rubio para las mismas en su *Catálogo*, algunas de las cuales son dudosas. En todo caso, hay que recordar que para esa fecha ya había escrito nuestro músico los 6 *Conciertos para dos órganos* (1774) en dos o tres tiempos, cuyo final es siempre un minueto, y los 6 *Quintetos para clave y cuerda* (1776), cuatro de los cuales incluyen un minueto, uno de ellos ninguno y otro dos.

El primer grupo de sonatas que incluye un minueto es la *Obra 3ª* (¿1778?), que contiene las *Sonatas n° 134-138*.¹⁴¹ Tres de las cinco sonatas conservadas terminan con un minueto, y una cuarta lo ubica en tercer lugar (el cuarto movimiento es un fugaz final). La *Sonata n° 138* no incluye minueto. Tres de los cuatro movimientos están formados sólo por el minueto, y el otro incluye también un breve *trío*. La estructura habitual de los minuets sigue el esquema ||: *A* :||: *B A'* :|| y su configuración suele

¹⁴⁰ En la *Sonata n° 61/1* en *Do M* la SK₁ es el HK: **Tp** (válido para dos coplas) y la SK₂ es la HK: **t** (con tonalizaciones internas). En la *Sonata-rondó n° 59* en *Fa M* y en la *Sonata n° 99/3* en *Do M*, la SK₁ es la HK: **D** (utilizada para dos coplas) y la SK₂ es la HK: **t** alternando con HK: **tP**. En la *Sonata-rondó n° 159* en *Sol M* la SK₁ vuelve a ser la HK: **D** y la SK₂ la HK: **t**, presente en la segunda copla en alternancia con HK: **tP** y en la segunda copla de forma exclusiva.

¹⁴¹ La *Obra 1ª* (1776) son los 6 *Quintetos para clave y cuerda*, y la *Obra 2ª* (¿1777?) contiene 6 sonatas en tres movimientos, ninguno de los cuales es un minueto. La *Obra 3ª* (como todas las que compuso para el Infante) debía contener seis sonatas, pero sólo se conservan cinco de ellas. Estas sonatas han visto por primera vez la luz en mi edición de *20 Sonatas* (2012).

responder a la pequeña frase ternaria. Así ocurre en tres minuetos de este grupo de sonatas, pero la *Sonata n° 135/3* muestra un minuetto conformado como pequeña frase binaria ($||: A :||: B :||$) seguido por un breve *trio* y la vuelta del minuetto.¹⁴² El contraste armónico viene dado por una región tonal implicada o realizada a modo de tonalización en el área de la frase *B*. Estas regiones son HK: **D** (*Sonata n° 137/3*), HK: **[D] T** (*Sonata n° 135/3*), HK: **t** (*Sonata n° 136/3*) y HK: **Sp T** (*Sonata n° 134/3*). Las proporciones entre partes muestran tanto un equilibrio patente entre las mismas (*Sonatas n° 135/3* y *137/3*) como una tendencia a expandir la II Parte (*Sonatas n° 134/3* y *136/3*). Por su parte, el minuetto de la *Sonata n° 135/3* duplica la duración del *trio*.

El segundo grupo de sonatas que incluye un minuetto corresponde a la *Obra 4ª* (1779), formada por las *Sonatas n° 91-96*. En ellas el minuetto ocupa el tercer lugar en obras con cuatro movimientos. Todos ellos responden al esquema global *Minuetto-Trio-Minuetto*, con un D.C. que suple la repetición escrita.¹⁴³ El minuetto –que sigue la estructura $||: A :||: B A' :||$ – está escrito como una pequeña frase ternaria en todos los casos, a excepción de la *Sonata n° 92/3*, que muestra una evidente estructura de sonata binaria donde se produce una correspondencia entre la frase A_1 y el Grupo *P*, la frase A_2 y el Grupo *S*, se utiliza una *T* para modular de una a otra y la HK y SK empleadas son las habituales en este caso. La II Parte empieza con un material nuevo (*B*) seguido de la reprise parcial de A_1 y de *T* antes de reexponer los dos módulos finales en la HK. La SK empleada en los restantes casos es también la HK: **D**, aunque también otras regiones tonales tienen su hueco en el espacio del tema *B*, como el HK: **Tp**, la HK: **d**, la HK: **S** y el HK: **Sp**. La excepción es aquí la *Sonata n° 94/3* en *Sol M*, que adopta *mi m* como HK para el *minuetto*, por lo que la SK es el HK: **tP**, es decir, el relativo mayor, sin olvidar la notoria presencia del HK: **sP** durante la frase *B*. Se trata, por tanto, del primer ejemplo de un movimiento que cambia respecto a la tonalidad general de una sonata en varios movimientos. Las proporciones entre partes muestran un equilibrio general con casos de igualdad total o ligeras expansiones tanto de la I como de la II Parte.

El *trio* sigue en principio el esquema $||: C :||: D C :||$ ó $||: C :||: D C' :||$, aunque también se encuentran organizaciones alternativas. La forma básica se manifiesta de nuevo en el empleo de la pequeña frase ternaria, presente en las tres primeras sonatas (en la *Sonata n° 92/3* incluso con *RT* entre la frase *B* y el retorno de *A*). El esquema alternativo sale a la luz en las tres últimas sonatas, en forma de rondó o de pequeña frase binaria. El rondó en cinco partes de la *Sonata n° 94/3* está formado por una frase *C* construida como un período que oficia de estribillo, siendo las «coplas» las frases D_1 y D_2 (ésta también escrita como un período). La *Sonata n° 95/3* muestra una estructura basada en un período para la frase *C* y en un amplio espacio posterior que incluye tres frases *D*, lo que apunta hacia una pequeña frase binaria con la II Parte expandida, o a un rondó en siete partes si se intercala la frase *C* entre las sucesivas coplas *D*, una posibilidad perfectamente válida en el caso de considerarlo como un exponente del conocido «minuet en rondó». Esta denominación, por cierto, es la que encabeza el *trio* de la *Sonata n° 96/3*, también construido como un rondó en siete partes (la postrera vuelta a la frase *C* no está indicada, pero es evidente por el contexto), lo que confirma nuestra interpretación también para los dos anteriores ejemplos de *trio*. En este caso, la frase *C* es un período que vuelve parcialmente (antecedente o consecuente) en medio del rondó, y alterna con la misma frase D_1 en dos ocasiones antes de la llegada de D_2 y de la (presunta) vuelta final de *C* completo.

¹⁴² Hay que señalar que Soler –o el copista– escriben indistintamente «Minué», «Minuetto» o «Minuetto». Lo que entendemos por *trio* aparece sin denominación alguna en la citada sonata.

¹⁴³ En este caso el *trio* no aparece bajo esa denominación, sino como «Minuetto 2º». El D.C. final de todos ellos aclara su función formal dentro del esquema habitual *Minuetto-Trio-Minuetto*.

Las proporciones internas del *trio* están en relación directa con la forma empleada, por lo que es este el momento para discutir las. La pequeña frase ternaria muestra siempre una II Parte más extensa que la I Parte, pero la expansión va en aumento en las tres sonatas adscritas a este esquema (12-20, 8-20, 8-40), por el empleo en las dos últimas de una simple frase *C* tipo período, mientras que la II Parte incluye una frase *D* tan larga como la anterior y una *RT* antes de la repetición íntegra de *C* en la *Sonata n° 92/3*, y tres frases *D* más la reprise de *C* en la *Sonata n° 93/3*. En las tres sonatas restantes hay que calibrar la duración de la frase *C* que oficia de estribillo en relación con las diversas coplas representadas por la letra *D*. En la *Sonata n° 94/3* la frase *C* es un período de 8 cc., mientras que cada una de las dos coplas ocupa 16 cc. En la *Sonata n° 95/3*, sin embargo, el estribillo *C* dura 16 cc., al igual que las dos primeras coplas, pero la tercera (*D*₃) sólo ocupa 8 cc. En la *Sonata n° 96/3* el estribillo dura 16 cc., pero las dos repeticiones internas sólo retoman el antecedente o el consecuente, y las coplas duran 12 y 8 cc. respectivamente (la primera se repite). La relación global del minueto con el *trio* muestra una clara ventaja de este último sobre el primero en cuanto a la duración (salvo en la *Sonata n° 92/3*), que llega en algún caso incluso a la duplicación (*Sonatas n° 94/3, 95/3*).

Desde el punto de vista tonal es necesario investigar tanto la relación de la tonalidad empleada en el *trio* respecto a la del minueto, como la SK interna respecto a la HK general del *trio*, dos cuestiones que vamos a estudiar conjuntamente. Observamos que hay casos de *trio* con la misma HK (y la misma SK) que el minueto en las dos primeras sonatas (donde la SK es la HK: **D**). La *Sonata n° 93/3* invierte la relación tonal del minueto, es decir, la HK del *trio* es la SK del minueto, y la SK del *trio* es la HK del minueto, por lo que se establece una relación de subdominante entre la HK y la SK (la SK es la HK: **S**). La *Sonata n° 94/3* hace lo propio, pero partiendo de *mi m* como HK y *Sol M* como SK, de lo que resulta *Sol M* como HK y *mi m* como SK, manteniendo en todo momento la relación de relativos. La *Sonata n° 95/3* mantiene la misma HK (*La M*) que el minueto, pero acciona de nuevo la relación de subdominante en el *trio* (la SK es la HK: **S**). La *Sonata n° 96/3* convierte la SK del minueto (*Si b M*) en HK, y luego establece *Fa M* como SK. Naturalmente, al igual que sucedía en el minueto, hay espacio para otras regiones tonales aparte de la HK y la SK, representadas por la HK: **S** y por las tres funciones derivadas de las funciones básicas.

Las dos sonatas que se conservan de la *Obra 7°* (1782) incluyen un minueto como tercer movimiento en obras con cuatro tiempos. Son las *Sonatas n° 61 y 62*.¹⁴⁴ En ellas ensaya Soler un esquema específico de minueto que califica como «Minué di rivolti», cuyo significado no está muy claro, puesto que puede aludir tanto a la repetición escrita de las frases *B* como a la sucesión un tanto «revuelta» de ideas nuevas que se escuchan en la II Parte. Dieckow (1971: 139) aventura que esta palabra puede tener un significado parecido al término “al rovescio” empleado por Haydn en el minueto y en el *trio* de su *Sonata Hob. XVI: 26 en La M*, donde la primera mitad de ambas secciones es expuesta en retrogradación estricta en la segunda mitad. En todo caso, cada uno de los minuetos merece un comentario por separado, que se completa con las observaciones pertinentes del Apéndice 2. El minueto de la *Sonata n° 61/3* presenta una estructura que se aproxima más al esquema habitual ||: A :||: B A' :|| que a otra cosa, con la salvedad de que en la II Parte, tras el paso por el espacio *B*, la vuelta de *A* se produce en sentido contrario, es decir, empezando por *A*₂ todavía en la HK: **D** y luego por *A*₁ ya en la **T**. Las proporciones muestran una clara expansión de la II Parte, que dura más del doble que la I Parte. La SK es la HK: **D**, aunque también se tonaliza el **Sp** y la **S**.

¹⁴⁴ Según Rubio, las *Sonatas-rondó n° 58 y 59* pertenecen también a esta *Obra 7°*, pero de ellas no se han conservado los restantes movimientos que, según esto, incluirían también un minueto.

El esquema *Minueto-Trio-Minueto* es, sin embargo, mejor punto de partida para entender lo que ocurre en la *Sonata n° 62/3*. El minueto está formado por una pequeña frase binaria, mientras que el *trio* responde al híbrido 1, ampliando su duración más allá del doble del minueto y ubicándose básicamente en la HK: **D**. El problema llega con el supuesto D.C., que en lugar de estar meramente indicado, está escrito completamente, intercalando fragmentos del *trio* (cuya repetición ya no se espera) entre las diversas reprises de las frases del minueto, de forma que se terminan escuchando todas las frases de ambos bloques, y en el caso de *A* y *B*, incluso dos o tres veces. Por eso la parte final, en vez de repetir literalmente el minueto, se convierte en una suma de *minueto* + *trio* cuya duración supera con creces la del minueto y el *trio* originales sumados. Quizá en este caso la denominación «di rivolti» adquiere por ello un sentido bastante cercano a la idea de «revuelto».

El último grupo de obras con minueto incluido son las *Sonatas n° 97-99*, únicos componentes de la *Obra 8ª* (1783) que nos han llegado. En este caso vuelve Soler al esquema *Minueto-Trio-Minueto* con meridiana claridad, pero explorando las relaciones tonales entre ambos bloques bajo nuevos puntos de vista. La estructura ocupa siempre el segundo lugar en sonatas con cuatro movimientos, y su comportamiento es análogo al observado en las *Sonatas n° 91-96*. El minueto está construido en las tres sonatas bajo el esquema de la pequeña frase ternaria, mientras que el *trio* responde al mismo esquema en la *Sonata n° 99/2* y en las dos anteriores se acoge a la pequeña frase binaria. La SK en los minuetos es siempre la HK: **D**, siendo esta HK la misma que la empleada en el resto de la sonata. La relación entre la HK del minueto y la del *trio* es más variada, sin embargo, optando por el homónimo menor en las dos primeras (*La M* - *la m* y *Si ♯ M* - *si ♯ m*, respectivamente) y por el relativo menor la última (*Do M* - *la m*). A partir de esta HK para el *trio*, la SK de esta sección es siempre el relativo mayor. Las proporciones para el minueto son siempre las mismas, 8 cc. para la I Parte y 20 para la II Parte, por la repetición integral de la frase *A* sumada a la frase *B*. Las duraciones internas del *trio* son más variables, igualándose en la *Sonata n° 98/2* y duplicando la II Parte a la I Parte en las dos restantes. En conjunto los minuetos son ligeramente más largos que las secciones de *trio* en los tres casos (justamente al contrario de lo que sucedió en las *Sonatas n° 91-96*), debido a la presencia en estas últimas de un ajustado esquema de pequeña frase ternaria o binaria.

3.8.3. *Intento*

El *intento* es sin duda el género más problemático de los empleados por Soler en el marco de las sonatas, no tanto por su realización musical como por su interpretación teórica. También lo son, en este sentido, las fugas o fugatos incluidos en formas de sonata de cualquier tipo (desde la sonata o el cuarteto hasta la sinfonía) de los grandes clásicos, como demuestran los múltiples estudios dedicados al tema y la falta de acuerdo sobre el mismo. Este es el lugar para realizar una aproximación formal –si cabe– a los mismos, desde el punto de vista de la interrelación entre el o los sujetos y las regiones tonales, y dejaremos para la sección siguiente la reflexión sobre la pertinencia de su inclusión en el género de la sonata.

En esencia, el comportamiento de una *fuga* y el de un *intento* –tal y como los practica Soler– son muy similares. Se trata en ambos casos de un género basado en la presencia o la ausencia de un único tema, por lo general, escrito en una única tonalidad de referencia pero con múltiples tonalizaciones a lo largo de su recorrido, y en el marco de una textura que oscila entre las tres y las seis voces. El *ritornello* (Rit.) es el

pasaje en el que el tema (sujeto/respuesta más un posible contrasujeto) está presente, mientras que los *episodios* (Epis.) se recrean en la elaboración de breves motivos nuevos o tomados del sujeto o del contrasujeto. Por todo esto, la fuga aúna la herencia del *ricercare* y los rasgos más sobresalientes del *concertato* barroco, al coordinar la presencia del tema con una textura y región tonal concretas, y su ausencia con otra ambientación diferente. Naturalmente, un procedimiento como éste impide cualquier propuesta de esquema formal que no sea la mera alternancia de *ritornello* y *episodio*, junto con el especial significado del Rit. 1 o Exp. y de un final a modo de *coda* que puede emerger del último Rit. o Epis. Además de esto, procedimientos contrapuntísticos como la inversión, la retrogradación, la aumentación o disminución y el uso de estrechos entre las entradas del tema son habituales. El esquema que permite estudiar el curso temático-armónico y seccional de un *intento* se explica, con todas sus particularidades, en el Apéndice 2.

Los seis *intentos* de Soler ocupan el tercer y último lugar de las *Sonatas* n° 63-68, que constituyen la *Obra 2ª* (1777), primer grupo de sonatas que le dedicó al Infante don Gabriel.¹⁴⁵ Según los principios básicos de este género, la Exp./Rit.1 hace oír el tema en cada una de las voces en alternancia sujeto/respuesta, ubicando normalmente el sujeto en la HK: **T/t** y la respuesta en la HK: **D/d**. A partir de ahí, la obra se desenvuelve en una sucesión de Epis. alternando con el regreso del tema en los Rit. (que pueden contener desde una simple cita del tema hasta dos, tres o muchas más). Las regiones tonales exploradas, previsiblemente, son las tres funciones básicas y sus relativos, pero lo más habitual en Soler es aventurarse también en territorios más lejanos que implican a veces el segundo, el tercer o hasta el cuarto nivel de relación intermodal.

La Exp./Rit.1 presenta las cuatro entradas preceptivas del tema alternando sujeto/respuesta en la HK: **T** y en la HK: **D** sólo en una ocasión (*Sonata* n° 67/3), puesto que en el resto de los casos hay ligeras o importantes desviaciones respecto a este principio. La alteración más leve consiste en la ubicación de la respuesta en la HK: **S** (*Sonata* n° 63/3), pero también se encuentran a veces cinco entradas (precisamente en el único caso cuyo título es «Intento a 4»), mantenidas las tres últimas además en la HK: **T** (*Sonata* n° 64/3). La Exp./Rit. 1 puede llegar mucho más lejos, sin embargo, con la presencia de 8 entradas (en las que se producen tanto la alternancia *S – R* como la secuencia *S – S* y *R – R*, que se ubican en la HK: **T** y la HK: **D**, pero también en la HK: **S** en la *Sonata* n° 68/3) y hasta de 9 entradas (idénticas circunstancias, con la salvedad de que la *R* es la inversión del *S*, en la *Sonata* n° 65/3: «Intento con movimiento contrario»), una práctica que se relaciona con la *exposición continuada* o *doble exposición* típica de los *Praeludia* seccionales de Buxtehude. Más complicada aún es la alternancia de un *S*₁ con un *S*₂ que es su retrogradación, ubicados ambos en la HK: **T**, seguidos por la misma operación en la respuesta apoyada en la HK: **D** (*Sonata* n° 66/3). La presencia de un *contrasujeto* (*Cs*) no es habitual, y la única vez que aparece su uso se desvía bastante de lo normativo (*Sonata* n° 64/3).

Los restantes Rit. del *intento* (al igual que los de la fuga) consisten –como indica su nombre– en retornos del tema principal, haciendo oír desde una hasta seis veces el tema en cada Rit. en variadas regiones tonales, organizadas a veces en ciclo armónicos. Son frecuentes las pequeñas variantes rítmicas o melódicas en el tema (indicadas como *S'* y *R'*), que no alteran en absoluto la percepción del retorno, así como las versiones que omiten parte del tema (indicadas mediante corchetes: [*S*] [*R*]). La sucesión *S – R* es tan normal como las secuencias *S – S* y *R – R*, y en consecuencia su ubicación puede variar de región tonal o mantenerse en la misma, al igual que sucedía en la Exp./Rit. 1.

¹⁴⁵ Véase el Apéndice 1 para más información acerca de los manuscritos que contienen esta obra, su denominación y los problemas de interpretación.

En algunos Rit. se producen también estrechos entre las sucesivas entradas del tema (indicados mediante un corchete horizontal), como sucede en las *Sonatas n° 66/3* y *68/3*. Uno de los Rit. es utilizado para presentar una segunda versión del tema (indicada como S_2 y R_2) en la *Sonata n° 67/3*, pero en otros muchos casos conviven en el mismo Rit. la versión original del tema y su variante, su inversión o su retrogradación. El número total de Rit. oscila entre 4 y 7, que alternan con Epis. y en algunos casos con un Canon, además de culminar con una Coda diferente del Rit. o del Epis., o en fusión con ellos.

Una de las funciones de los Epis. consiste en conducir la tonalidad desde la última región empleada en el Rit. anterior hasta la que abre el siguiente Rit. En este contexto genérico se suelen encontrar ciclos armónicos de los tres tipos (2^a , 3^a , 5^a), regiones tonales realizadas o sólo implicadas, así como breves motivos nuevos o derivados del tema que actúan de modelos para la construcción de progresiones o de pequeñas secciones con mayor o menor estabilidad tonal. Las regiones tonales que reflejan los Esquemas-resumen del Apéndice 2 no son más que pálidos reflejos de la riqueza tonal que se encuentra en muchos de ellos. Aunque la ausencia del tema principal suele producir una cierta distensión en el seno de los episodios, también hay lugar para otros comportamientos retóricos menos relajados. En la *Sonata n° 64/3* el *Cs* desaparece tras su empleo en la primera entrada del Rit. 1, pero vuelve como tema de un breve *fugato* en el Epis. 5 y después como contrapunto en los Rit. 6 y 7, en este último ligeramente variado, al igual que el tema. En la *Sonata n° 65/3* el Epis. 3 es una elaboración a modo de desarrollo basada en $[S]$ y $[R]$, y acto seguido se abre un *canon* («Fuga en octava») antes del Rit. 4. Por último, la duración de algunos episodios supera cualquier previsión y muestra que su papel no es sólo la mera conexión entre Rit., puesto que en algunos casos esta expansión temporal y el empleo de complejas técnicas de elaboración temática les otorga una cierta autonomía retórica. Sirvan como ejemplo los 59 cc. del Epis. 3 en la *Sonata n° 65/3*, los 53 cc. del Epis. 4 en la *Sonata n° 66/3* o los 58 cc. del Epis. 1 en la *Sonata n° 68/3*.

En uno de los *intentos* se encuentra una sección con denominada específica que hoy podemos entender como un simple canon. La mencionada «Fuga en octava» de la *Sonata n° 65/3* ocupa en realidad sólo 8 cc., seguidos de preparaciones cadenciales y de una transición final. En la *Sonata n° 68/3* la palabra «canon» aparece directamente en la partitura, y en este caso su construcción se basa en un S' imitado a la 8^a y al unísono, aunque pronto es abandonado a favor de un nuevo material temático. Por su parte, la Coda final es una sección bien diferenciada de los Rit. y Epis. anteriores por la omisión de cualquier tema o motivo procedente de los mismos, por el cambio a un material más formulario y cadencial, por una textura más cercana a la escritura homofónica para tecla que a la rigidez de la textura contrapuntística a cuatro voces y por una estabilidad tonal centrada en la HK: **T** (con ocasionales referencias a la HK: **S** o HK: **D**). Sólo en una ocasión la Coda emerge de un Rit. donde se produce la última cita del tema seguida por un material formulario cadencial (*Sonata n° 65/3*).

La amplitud y variedad de las regiones tonales empleadas en los *intentos* de Soler superan con creces cualquier de las previsiones implícitas en las prácticas de su época. No sólo emplea todas las regiones diatónicas de la tonalidad, sino que con toda normalidad recorre el segundo nivel de relación intermodal (las regiones del homónimo menor empleadas en el modo mayor y viceversa), el tercero (cambio de modo de las regiones tonales propias) y hasta el cuarto en algún caso (las regiones del homónimo menor cambiadas de modo empleadas en el modo mayor y viceversa), además de alcanzar en algún caso la tonalidad más lejana posible (la situada a tritono de distancia). A veces el ciclo armónico inexorable de una progresión justifica estas regiones tonales

inesperadas en los episodios, pero también hay Rit. donde el retorno del tema se produce en regiones tonales de 2º y 3º nivel.

No cabe duda de que estos seis *intentos* de Soler merecen un estudio específico mucho más amplio, a la vista del salto adelante que supone respecto a la antigua práctica del *tiento* en los antecesores de Soler (Cabanilles, Elías, etc.) y de su novedosa (aunque polémica) inclusión en el marco de la sonata clásica. La original planificación formal, la especial alternancia de secciones, la variada construcción de los Rit. apoyada en el empleo de técnicas contrapuntísticas en la presentación del tema, la compleja elaboración de materiales que se encuentra en los Epis. y la amplia paleta tonal presente en muchos de ellos (difícilmente visible en otros autores antes de Beethoven) justifican sin duda la necesidad de esta investigación.

3.9. Agrupaciones y sonatas multitimovimiento

Antes de juzgar las sonatas de Soler desde el punto de vista de su existencia como unidades aisladas o formando ciclos de dos o más movimientos, es necesario acudir a Newman (*The Sonata in the Classic Era*) para obtener una rápida panorámica sobre esta importante cuestión. Para empezar, el autor deja claro que “la mayoría de las sonatas clásicas contienen dos, tres o cuatro movimientos” (Newman 1983a: 133). Aunque niega cualquier posibilidad de encontrar alguna tendencia cronológica en el número de movimientos, sí afirma que “con diferencia, la mayoría de las sonatas están en tres movimientos” (1983a: 133). Curiosamente, es Beethoven quien muestra lo que podría ser la distribución más habitual en el empleo de dos, tres o cuatro movimientos,¹⁴⁶ puesto que Haydn apenas escribe en 4 movimientos, y Mozart sólo tiene sonatas en 3 movimientos. Más cerca de lo que nos concierne afirma Newman:

Bastantes compositores preclásicos italianos (especialmente Alberti y Paradisi) escribieron suficientes sonatas en dos movimientos como para justificar el término «sonata italiana» para este tipo [...] En Francia e Inglaterra, al igual que en Italia, el ciclo en dos movimientos es especialmente característico de sonatas más ligeras, como las destinadas a un uso pedagógico o para diletantes¹⁴⁷ [...] Por otro lado, muchas de las sonatas de las tres «S» de la música ibérica para teclado –Seixas, Scarlatti y Soler– parecen haber sido concebidas en dos más que en un movimiento, tal y como se ha entendido hasta hoy en día. Al menos, parejas de movimientos en la misma tonalidad se encuentran demasiado a menudo en los manuscritos como para ser una coincidencia [...] En otro orden de cosas, las sonatas en un movimiento (como las de C.P.E. Bach y G. Benda) no son ni numerosas ni suficientemente consecuentes para representar más que una categoría menor dentro de la sonata clásica (1983a: 134).

Este marco histórico y formal era necesario para ubicar mejor el repertorio soleriano en el conjunto de los repertorios de sonata ibéricos y europeos en general. En este sentido, las sonatas de Soler, al igual que muchas otras sonatas coetáneas, se presentan en formatos muy diferentes. El más sencillo es la sonata en un movimiento –o lo que se nos ha transmitido como tal al no disponer de una posible pareja en el manuscrito. La **Tabla 1.3** del Apéndice 3 muestra que son 34 las obras que se pueden

¹⁴⁶ En concreto, 22 % en 2 mov., 44 % en 3 mov. y 34 % en 4 mov. (Newman 1983a: 133).

¹⁴⁷ Otros autores que han practicado este modelo con asiduidad han sido Galuppi, Rutini, Sammartini y J.C. Bach., este último educado en parte en Italia.

considerar como sonatas en un movimiento, de un total de 164 movimientos¹⁴⁸ pertenecientes a 140 sonatas en un movimiento, agrupadas o multimovimiento. Salvo una que responde al tipo *sonata mixta* y otra a la *forma sonata*, las 32 restantes encajan en el tipo *sonata binaria*. Esto supone que entre un cuarto y un tercio de todos los movimientos escritos según el tipo *sonata binaria* se encuentran en sonatas individuales.

Las *sonatas agrupadas* requieren una argumentación más extendida, puesto que desde que Kirkpatrick propusiera la existencia de pares de sonatas en Scarlatti se han sucedido las opiniones a favor y en contra de dicha opción. Según él, “la mayor parte de las sonatas posteriores [al Ms.] Venecia XIV aparecen copiadas formando parejas tanto en el manuscrito de Parma como en el de Venecia. En algunos casos esta ordenación parece accidental, pero, por lo menos en 388 sonatas, esta ordenación en parejas es tan lógica en los manuscritos de Venecia, Parma y Münster que queda absolutamente claro que fue intencionada” (Kirkpatrick 1985: 120). Tras recordar la filiación italiana (Alberti, Durante, Paradisi) de esta práctica, se reafirma en el hecho de que “la mayor parte de las sonatas de Scarlatti parece que fueron concebidas en parejas. Una puede estar escrita en menor y otra en mayor, pero ambas tienen siempre la misma tónica” (1985: 121).

Sonata agrupada es mi denominación para la entidad formal que nace de la agrupación de dos o tres sonatas individuales en la misma tonalidad,¹⁴⁹ cuyos *tempi* suelen mostrar la disposición Andante (Moderado/Cantabile) - Allegro (Presto) cuando son una pareja, reproduciendo así el modelo de la «sonata italiana» antes mencionado. La razón para agrupar dos movimientos sueltos en una entidad superior se encuentra, inicialmente, en su disposición adyacente en el manuscrito, aunque hay otras razones que justifican o, por el contrario, niegan esta práctica. Entre los argumentos en contra se encuentran los de Sutcliffe (en referencia a Scarlatti, por lo menos), quien, refutando a Kirkpatrick, afirma que “tanto desde un punto de vista documental como estético, esta es una cuestión cerrada: hay que rechazar estas parejas” (Sutcliffe 2003: 367). A pesar de ello, no puede negar la existencia del emparejamiento en los manuscritos, pero se posiciona en contra del posible status musical de tales parejas. Una de las primeras razones es que cada obra en dichas fuentes lleva el título separado de «Sonata». Quizá por ello recuerda que Crocker apuntó una de las verdaderas (y ocultas) razones para agrupar sonatas, y es la brevedad de las mismas, que aconsejaría su presentación en parejas (Crocker 1966: 349). No interesa ver aquí las incoherencias de esta teoría de Kirkpatrick en las sonatas de Scarlatti (parejas en un manuscrito que no lo son en otro, conexiones temáticas en sonatas multimovimiento del italiano que no se emplean en las supuestas parejas, etc.), sino más bien buscar algún argumento mediador entre ambas posturas, y no hay duda de que éste se encuentra en la unidad tonal. El mismo Sutcliffe expresa su consternación por no haber sido más utilizado por los defensores del emparejamiento (2003: 373), en particular cuando se trata de tonalidades poco habituales (como por ejemplo *do# m* en las *Sonatas K. 246-247*, *Fa# M* en las *Sonatas K. 318-319* o *si b m* en las *Sonatas K. 127-128*), criterio que –en unión de cierta unidad temática, motívica, rítmica o textural– sí puede justificar algunos emparejamientos, como reconoce más adelante: “Otra posible conclusión a gran escala de estas evidencias es que sencillamente no había una aproximación sistemática por parte del compositor

¹⁴⁸ Los movimientos que no se ajustan al *allegro de sonata* (minueto, rondó, intento) no están incluidos en esta cantidad. Todos ellos pertenecen, en todo caso, a sonatas multimovimiento.

¹⁴⁹ En algunos casos se produce un cambio de modo entre los componentes de la *sonata agrupada*.

(hasta donde podemos juzgar por las fuentes primarias), ya que mientras algunas obras pueden haber sido concebidas en parejas intrínsecas, muchas otras, seguramente la mayoría, no lo fueron. Si es así, esto sería algo característico de la aproximación de Scarlatti a las estructuras formales de todo tipo” (Sutcliffe 2003: 373).

Quizá caemos en el error de juzgar la práctica musical del siglo XVIII con los parámetros del siglo XX ó XXI, y si tanto para los compositores como para los intérpretes (aficionados más o menos capaces de la realeza, aristocracia o burguesía) del período 1738-1783 (por centrar la polémica en Scarlatti, Albero y Soler) la sonata estaba bien lejos de ser el objeto de culto y de presentación en concierto que adquirió muy a finales del siglo, manteniéndose más bien como un instrumento pedagógico basado en una forma cuya retórica es aceptada por todos pero cuyo uso tiene por fuerza que ser flexible en ese contexto, como demuestran las variadas denominaciones que ha tenido, podemos imaginar que la idea de «sonata» individual es compatible con una entidad musical superior que agrupa –eventualmente y en ciertas circunstancias– dos o tres sonatas que adquieren un nuevo sentido a partir de un equilibrio retórico basado en la unidad tonal y en la variedad ponderada de *tempi*.

Antes de Soler, hay una colección que, sorprendentemente, no ha sido citada por Sutcliffe, aunque sí su autor, al que evidentemente conoce bien por las *6 Recercadas, Fugas y Sonatas*. Se trata, naturalmente, de las *30 Sonatas* de Sebastián de Albero, compuestas en una fecha indefinida entre 1748 y 1756. Esta colección –deudora en cierta medida de los *30 Essercizi* de Scarlatti– agrupa (en una ordenación realizada por el autor) las sonatas en parejas con igual tónica, cambiando en algún caso de modo menor o dórico a modo mayor, o de mayor a menor, pero manteniendo en otros muchos casos la misma tonalidad mayor o menor para la pareja. De esto resultan 7 sonatas agrupadas (*Sonatas n° 1-14*) seguidas por una fuga (*Sonata n° 15*), y otras 7 sonatas agrupadas (*Sonatas n° 16-29*) que culminan con otra fuga (*Sonata n° 30*).

La fuente más solvente para estudiar el caso de las *sonatas agrupadas* en Soler es, sin duda, la edición Birchall, que procede de una copia que el propio autor le entregó a Lord Fitzwilliam en 1772, por lo que la ordenación interna es responsabilidad única del compositor. En esta colección de 27 sonatas todas menos cuatro (las *Sonatas n° 1 - 4*) se ordenan agrupadas por tonalidades, tanto en grupos de dos como de tres sonatas en la misma tonalidad. Aparte de estas obras, otras muchas posibles *sonatas agrupadas* se encuentran diseminadas en su producción, siempre justificadas tanto por su localización emparejada en el manuscrito como por su tonalidad.¹⁵⁰ Según figura en la **Tabla 1.3** del Apéndice 3, el total de sonatas que se pueden considerar como movimientos de *sonatas agrupadas* es de 75, donde casi cuatro quintas partes (59) prefieren de nuevo el tipo *sonata binaria*, 12 la *sonata mixta* y 4 la *forma sonata*. Por otro lado, de los 110 movimientos que siguen el tipo *sonata binaria* más de la mitad se encuentra en *sonatas agrupadas*, y todavía hay más inclinación por la *sonata mixta* en esta agrupación, puesto que 12 de los 18 casos se encuentran aquí. Sin embargo, sólo 4 de los ejemplos en *forma sonata* se producen en esta agrupación. La lista completa de *sonatas agrupadas* se puede consultar en el Catálogo central del Apéndice 1, donde además se puede comprobar la numeración original de Rubio, la(s) fuente(s) de la agrupación, las ediciones modernas y otras características. Como se puede comprobar, la mayoría de las *sonatas agrupadas* consta de dos sonatas, pero no faltan ejemplos de «tríos» en esta

¹⁵⁰ Si muchas de estas *sonatas agrupadas* no son evidentes por la numeración actual, es responsabilidad de Samuel Rubio, quien en muchos otros casos (al igual que hizo con la edición Birchall) podía haber respetado en su transcripción las agrupaciones en parejas presentes en las fuentes y no lo hizo. El caso es especialmente sangrante en el Ms. del Conservatorio de Madrid, formado por 12 sonatas agrupadas en 6 parejas modélicas (véase el Apéndice 1 para más información sobre este particular).

agrupación, como sucede en las *Sonatas agrupadas* 7-8-9, 12-13-14 y 32-57-33 (la *Sonata agrupada* 35-[52]-116 es dudosa). El estudio detallado de las *sonatas agrupadas* y de las posibles conexiones temáticas, motivicas, rítmicas, etc., desbordaría completamente esta sección, por lo que parece más aconsejable limitarse ahora a comentar unos cuantos ejemplos ilustrativos.

Uno de los factores que ayuda a unificar las dos obras integrantes de una *sonata agrupada* es, aparte de su continuidad en el manuscrito y su tónica compartida, el empleo de un mismo modelo formal-funcional, y así sucede, por ejemplo, en la *Sonata agrupada* 10-11 o en la *Sonata agrupada* 26-27 (donde se emplea el infrecuente **FP 10**). En otro orden de cosas, resulta significativo, como señala Sutcliffe, el uso de tonalidades «modales», siendo las más frecuentes *re dórico* (*re m*), *sol dórico* (*sol m*) y *do dórico* (*do m*). Este es el caso de la *Sonatas agrupadas* 54-15 ó 49-120 (*re dórico*), 87-42 ó 80-81 (*sol dórico*) y 47-48 (*do dórico*), por ejemplo. En este sentido también es una señal la presencia de tonalidades infrecuentes, como sucede en las *Sonatas agrupadas* 20-21 (*do # m*), 77-78 (*fa # m*), 85-90 (*fa # m / Fa # M*) y 154-88 (*Re b M*). La prueba más audible de la creación unificada de los movimientos de una *sonata agrupada* es, sin duda, la conexión temática, algo que sucede en la *Sonata agrupada* 18-19, donde el módulo $T_{1,1}$ de la segunda deriva claramente del módulo $P_{1,2}$ de la primera (aparte de que las dos están en *do dórico*). No se puede olvidar tampoco la aparente dependencia que muestran los dos componentes de algunas obras cuando el *tempo* de ambas se complementa especialmente bien, en gran medida imitando el modelo de la «sonata italiana», como sucede en las *Sonatas* 87-42, 85-90 o 132-119.

La obra que mejor muestra la intencionalidad de la agrupación es la *Sonata agrupada* 22-23, donde confluyen prácticamente todos los vínculos citados más arriba y otros específicos de esta pareja: una tonalidad infrecuente (*Re b M*); el *tempo Cantabile* para la primera y *Allegro* para la segunda; el **FP 1** para ambas; la construcción de la *T* en tres frases diferenciadas, algo excepcional a todas luces; el recorrido tonal pasando en la Exp. por una HK_S que es el $SK: Tp$ (*fa m*), y en la Rec. por una SK_S que es también el $HK: Tp$ (*si b m*); el recorrido tonal de la Exp., que pasa, por tanto, por los tres sonidos de la tríada principal convertidos en tónicas; el movimiento que lleva desde el final de la *T* a la SK en la I Parte y a la HK en la II Parte, en todos los casos una 3ª m; la Rec., que empieza con la segunda o la tercera frase de la *T*; y hasta el grupeto inicial y parte de la rítmica posterior del material inicial de *S*, que son prácticamente idénticos.

Las *sonatas agrupadas* en tres movimientos muestran una dinámica especial que merece la pena tratar individualmente. La *Sonata agrupada* 7-8-9 en *Do M* distribuye sus movimientos a partir de un *Senza tempo* (presunto *Allegro*), pasando por un *Andante* y terminando con un *Presto*, utilizando los tres tipos formales (**SF - SM - SB**, en este orden) y dos modelos formal-funcionales poco frecuentes (**FP 11.2** y **FP 12**), aparte de hacer abundante uso de cruzamientos en las sonatas extremas. Por su parte, la *Sonata agrupada* 12-13-14 en *Sol M* muestra un *tempo* igualado para la tres, y también muy parecido es el material utilizado, basado en gran medida en el arpeggio y de nuevo en los cruces de manos, además de ciertos motivos melódicos compartidos por varios grupos temáticos. Por último, la *Sonata agrupada* 32-57-33 utiliza *sol dórico* en los dos primeros componentes y *Sol M* para el tercero, y al mismo tiempo las sonatas extremas comparten el mismo tipo formal (**SF**).¹⁵¹

¹⁵¹ El recién aparecido Ms. de la Morgan Library & Museum de Nueva York (véase la Nota a las Fuentes y ediciones antiguas en el Apéndice 1) muestra una vez más la agrupación de sonatas por parejas en la misma tonalidad (con algún eventual cambio de modo), hasta el punto de escribir en ocasiones “senza parare segue l'altra” (entre la primera y la segunda sonata) o “la colilla está dos ojas [sic] antes” (cuando no están seguidas en el Ms.), con el fin de que hacer más evidente el emparejamiento. Algunas

Hay tres sonatas en dos movimientos que llevan un solo número, en parte porque el manuscrito deja más claro en este caso que se trata de una única obra en dos tiempos.¹⁵² Se trata de las *Sonatas n° 60, 79 y 126*. La primera y la última están en *do dórico*, y la central en *Fa # M*. No las incluyo entre las sonatas multimovimiento porque estas últimas forman un grupo aparte de obras dedicadas al Infante don Gabriel, compuestas a partir de 1777 e integradas siempre por tres o cuatro movimientos. Las conexiones entre los movimientos que se encuentran aquí, aparte de la tonalidad, la secuencia Lento-Rápido y la contigüidad en el Ms., no difieren en nada de las explicadas para las *sonatas agrupadas*, y son especialmente evidentes en la *Sonata n° 79*, como se explica en el Apéndice 1.¹⁵³

En definitiva, el asunto de las *sonatas agrupadas* sigue siendo una cuestión abierta que hay que abordar con una gran dosis de flexibilidad, evitando tanto el rechazo absoluto de su existencia (algo que en Albergo o en Soler sería imposible) como la defensa a ultranza de esta práctica, lo que resultaría demasiado aventurado. Las evidencias apuntan más bien a una concepción ocasional, no sistemática, de algunas obras en forma de *sonatas agrupadas*, potenciando ciertos vínculos tonales, motivicos, temáticos y constructivos entre ellas que se manifiestan creando una entidad más amplia que las agrupa. La interpretación que haga hoy un musicólogo o un teclista del concepto de *sonata agrupada* debe tener en cuenta, en todo caso, las diferencias entre la función pedagógica de la sonata en el marco de los salones reales o nobiliarios en tiempos de Soler¹⁵⁴ y nuestra visión de la obra como objeto artístico que se ofrece en el transcurso de un ritual que tiene lugar en auditorios públicos, a la hora de investigar este repertorio o de elaborar programas de concierto rigurosos y grabaciones con una adecuada selección de sonatas.

Las sonatas multimovimiento de Soler constituyen, por cronología y morfología, un grupo aparte dentro de su producción para teclado. Según consta en el Cap. 1, uno de los frutos del trato de Soler con el Infante don Gabriel, aparte de los 6 *Conciertos para dos órganos* (1774) o de los 6 *Quintetos para clave y cuerda, Obra 1ª* (1776), son las sonatas que en número de seis cada año, probablemente, escribió a partir de 1777. En

agrupaciones ya eran conocidas por otras copias (*Sonata agrupada 85-90*), y otras plantean la flexibilidad de esta práctica al presentar otras agrupaciones diferentes. Esta puede ser, por ello, la interpretación más acorde con los usos y costumbres de la época, es decir, aceptar la existencia de la práctica de la agrupación de sonatas, pero no creando parejas inamovibles, sino más bien permitiendo una cierta flexibilidad en la agrupación de la que puede ser responsable tanto el propio autor como los copistas de los diferentes Mss. Esta es la interpretación que se desprende de una primera ojeada a un Ms. como el recién aparecido en Nueva York, en el que figuran parejas de sonatas que incluyen a veces una sonata que hasta ahora formaba parte de otra *sonata agrupada*, porque así se dedujo de los Mss. ya conocidos.

¹⁵² Indicaciones como «sigue Allegro» tras el primer movimiento son las que avalan esta hipótesis, pero esas mismas indicaciones se encuentran en otros Mss. cuyas sonatas han sido luego numeradas de forma individual, a pesar de cumplir los mismos requisitos que las tres citadas.

¹⁵³ Bob van Asperen propone la agrupación de la *Sonata agrupada 77-78* en *fa # m* y la *Sonata n° 79* en *Fa # M*, conformando una obra en cuatro movimientos, los dos primeros en modo menor y los dos últimos en modo mayor, que además alternan la secuencia Lento-Rápido-Lento-Rápido.

¹⁵⁴ Una función ajena a preocupaciones sobre programas de concierto coherentes o equilibrados.

algunos Mss. consta la denominación *Obra 2ª*, *Obra 3ª*, etc., y la frase «para la diversión del Señor Infante» (v. **Cuadro 1**).¹⁵⁵

Obra	Año	Sonatas	Composición
<i>Obra 2ª</i>	1777	<i>Sonata n° 63 Fa M</i>	I: <i>Cantabile</i> * II: <i>Allegro</i> * III: Intento [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 64 Sol M</i>	I: <i>Allegretto</i> * II: <i>Allegretto grazioso</i> * III: Intento a 4 [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 65 la m</i>	I: <i>Andante cantabile</i> * II: <i>Allegro assai</i> * III: Intento [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 66 Do M</i>	I: <i>Andante espressivo</i> * II: <i>Allegro assai spiritoso</i> * III: Intento [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 67 Re M</i>	I: <i>Andante con moto</i> * II: <i>Allegro</i> * III: [Intento] <i>Non presto</i>
		<i>Sonata n° 68 Mi M</i>	I: <i>Cantabile con moto</i> * II: <i>Allegro</i> * III: Intento a 4 - <i>Non presto</i>
<i>Obra 3ª</i>	1778	<i>Sonata n° 134 Do M</i>	I: <i>Andantino</i> * II: <i>Allegro</i> * III: Minué [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 135 Sol M</i>	I: <i>Cantabile</i> * II: <i>Allegro</i> * III: Minué [<i>Senza tempo</i>]
		<i>Sonata n° 136 La M</i>	I: <i>Andante</i> * II: <i>Allegro molto</i> * III: Minué [<i>Senza tempo</i>] IV: <i>Allegro</i>
		<i>Sonata n° 137 Re M</i>	I: <i>Andante</i> * II: <i>Allegro</i> * III: Minué - <i>Andante</i>
		<i>Sonata n° 138 Fa M</i>	I: <i>Entrada. Largo</i> * II: <i>Allegro</i> * III: <i>Largo</i> * IV: <i>Allegro</i>
<i>Obra 4ª</i>	1779	<i>Sonata n° 91 Do M</i>	I: <i>Andantino con moto</i> * II: <i>Allegro di molto</i> * III: Minué - <i>Andante maestoso</i> * IV: <i>Allegro pastoril</i>
		<i>Sonata n° 92 Re M</i>	I: <i>Andante con moto</i> * II: <i>Presto assai</i> * III: Minuetto - <i>Andante largo</i> * IV: <i>Allegro pastoril</i>
		<i>Sonata n° 93 Fa M</i>	I: <i>Andante amabile espressivo</i> * II: <i>Allegro ma non presto</i> * III: Minuetto - <i>Maestoso</i> * IV: <i>Allegro molto</i>
		<i>Sonata n° 94 Sol M</i>	I: <i>Andantino gracioso e con moto</i> * II: <i>Allegro non troppo</i> * III: Minuetto - <i>Maestoso</i> * IV: <i>Allegro</i>
	1780	<i>Sonata n° 95 La M</i>	I: <i>Andante gracioso con moto</i> * II: <i>Allegro espressivo</i> * III: Minuetto - <i>Maestoso</i> * IV: <i>Allegro pastoril</i>
		<i>Sonata n° 96 Mi \flat M</i>	I: <i>Andante gracioso</i> * II: <i>Allegro cantabile</i> * III: Minuetto - <i>Suo tempo</i> * IV: <i>Allegro ma non molto</i>
<i>Obra 7ª</i>	1782	<i>Sonata n° 61 Do M</i>	I: Rondón - <i>Allegro</i> * II: <i>Allegretto</i> * III: Minué di rivolti - <i>Tempo suo</i> * IV: <i>Allegro</i>
		<i>Sonata n° 62 Si \flat M</i>	I: Rondón - <i>Andantino con moto</i> * II: <i>Allegretto espressivo</i> * III: Minué di rivolti - <i>Tempo suo</i> * IV: <i>Allegro spiritoso</i>
		[<i>Sonata-rondó n° 58 Sol M</i>]	I: Rondó - <i>Andante</i>
		[<i>Sonata-rondó n° 59 Fa M</i>]	I: Rondó [<i>Senza tempo</i>]
<i>Obra 8ª</i>	1783	<i>Sonata n° 97 La M</i>	I: <i>Allegretto</i> * II: Minuetto [<i>Senza tempo</i>] * III: Rondó - <i>Andantino con moto</i> * IV: <i>Allegro</i>
		<i>Sonata n° 98 Si \flat M</i>	I: <i>Allegretto</i> * II: Minuetto [<i>Senza tempo</i>] * III: Rondó [<i>Senza tempo</i>] * IV: <i>Allegro</i>
		<i>Sonata n° 99 Do M</i>	I: <i>Andantino</i> * II: Minuetto - <i>Con espíritu</i> * III: Rondó pastoril (<i>Allegretto</i>) * IV: <i>Allegro</i>

Cuadro 1 Listado de sonatas multimovimiento ordenado por número de *Obra* y año, con la descripción de su composición interna

Los posibles antecedentes que Soler pudo estudiar como modelo para sus sonatas no resultan nada significativos, y esto por varias razones. Las sonatas en varios tiempos de Scarlatti se pueden datar, según Kirkpatrick, en 1742 (35 años antes de la primera serie de Soler), y su composición interna es heterogénea, oscilando entre la *sonata da*

¹⁵⁵ En la Sección 4.2 del capítulo final intentaremos comprobar la veracidad de esta secuencia de *Obras*.

chiesa (Lento-Rápido-Lento-Rápido en las *Sonatas K. 81 y 91*) y la secuencia en tres movimientos (Rápido-Lento-Rápido en la *Sonata K. 89*, Lento-Rápido-Rápido en la (*Sonata K. 90*) o cuatro (Lento-Lento-Rápido-Minué en la *Sonata K. 88*). Las sonatas multimovimiento de Seixas muestran en algunos casos evidentes parecidos con los modelos practicados por Soler en lo que se refiere a la ordenación de movimientos. Por ejemplo, la secuencia Moderado-Rápido-Minué (que se encuentra en la *Obra 3ª* de nuestro compositor) se halla también en la *Sonata n.º 29* de Seixas, y la variante Rápido-Moderado [Lento]-Minué es también frecuente en Seixas (*Sonatas n.º 8, 37*). El modelo de la *sonata da chiesa* también está presente en Seixas (*Sonata n.º 18*), pero la secuencia Rápido-Lento-Rápido, habitual en el portugués, no aparece nunca en Soler. En todo caso, la separación temporal y en este caso también geográfica es lo suficientemente grande como para aceptar alguna influencia. Más cerca en el espacio, por lo menos, están las *6 Recercadas, Fugas y Sonatas* de Sebastián de Albero, una muestra de la fusión de los géneros antiguos y de las formas modernas que el compositor navarro ofreció a Fernando VI, y que bien pudo servir de referencia (suponiendo que las haya conocido) para la *Obra 2ª* de Soler, compuesta por dos movimientos de tipo sonata y un intento.

No es necesario insistir mucho en la costumbre de componer y publicar obras de pequeño o mediano formato en grupos diversos, que van desde las tres, cuatro, seis o doce obras hasta las 30 en algunos casos. Soler se aproximó a este último número en las *27 Sonatas* que le entregó a Lord Fitzwilliam, pero se decantó en sus sonatas en varios tiempos por los grupos de media docena.¹⁵⁶ Mary Hunter lo recuerda en relación a los cuartetos de Haydn: “A partir del opus 9 se publicaron los cuartetos en colecciones de seis o tres, diseñadas por Haydn de acuerdo con una costumbre que venía de atrás para obras instrumentales tanto cortas como largas” (Hunter 2009: 71-72).

Heimes plantea la posibilidad de que varias de estas sonatas fueran originalmente movimientos sueltos (puesto que en algún caso aparecen de forma individual en otros manuscritos) que Soler o bien un copista ha reunido formando un ciclo más o menos equilibrado, recogiendo incluso la opinión de Kastner en este sentido justificada por la diferencia de registro entre ellas (Heimes 1969: 116). Sin embargo, Heimes pone las cosas en su sitio cuando recuerda que no es obligatorio utilizar el registro completo de un teclado en todos los movimientos, aparte de que estas sonatas muestran un cuidado equilibrio entre sus tiempos y una presencia significativa del tipo formal *forma sonata*, del *minueto* con *trío* o del *rondó* (1969: 116-117). Como se aprecia en el Apéndice 1, además, todos los movimientos de cada sonata están en la misma tonalidad,¹⁵⁷ un rasgo que puede considerarse como una herencia tardía de la *suite* barroca, pero en conjunción con un lenguaje inequívocamente galante. El **Cuadro 1** permite observar, además, que estas tonalidades son todas mayores (a excepción de la *Sonata n.º 65*), lo que propicia un ambiente armónico en consonancia con el citado estilo galante, a lo que también colabora la relativa sencillez tonal de muchas de ellas, tanto en el planteamiento de la modulación HK - SK como en la paleta tonal empleada en el Des.

La **Tabla 1.3** del Apéndice 3 muestra que de los 55 movimientos del tipo *allegro de sonata* que integran las sonatas multimovimiento, casi tres quintas partes se ajustan al tipo *forma sonata* (31), mientras que casi las otras dos quintas partes son *sonata binaria* (19), dejando un pequeño margen para la *sonata mixta* (5). Desde el punto de vista de los tipos formales, sólo 5 de los 18 casos de *sonata mixta* y sólo 19 de los 110 de *sonata binaria* están en sonatas multimovimiento, pero por el contrario éstas acogen 31 de los 36 casos en *forma sonata*. Esto supone una absoluta preferencia de este tipo

¹⁵⁶ Véase la Nota 55 en la Sección 1.3 del Cap. 1 para un breve listado de ejemplos barrocos y clásicos.

¹⁵⁷ Salvo la *Sonata n.º 94* en Sol M, cuyo III mov. (*Minueto - Trío*) está en mi m.

formal por las obras en tres o cuatro movimientos, poniendo en evidencia un cambio bastante radical en la concepción de la sonata por parte de Soler cuando inicia esta serie dedicada al Infante (aunque ya había escrito cinco movimientos en *forma sonata* en el marco de sonatas agrupadas o como sonata individual). Se trata ahora de una creación de gran formato, con una duración que no suele bajar de los 10 min., pudiendo llegar a 20 min. en algunos casos, donde cada *Obra* (integrada teóricamente por 6 sonatas) está pensada de forma monográfica en cuanto al número y carácter de sus movimientos. Estas sonatas muestran por tanto la eclosión del tipo *forma sonata* en el repertorio de Soler, en directa asociación con una escritura bien lejana del estilo más scarlattiano de sus obras tempranas. Además de esto, la inclusión de movimientos como el *minueto* o el *rondó* acerca a nuestro autor a la práctica más reciente en el ámbito europeo en relación con el género de la sonata.

Cada una de las *Obras* está teóricamente compuesta por seis sonatas, aunque sólo en dos casos nos ha llegado el ciclo completo, puesto que en los tres restantes sólo quedan cinco, tres o dos sonatas, más dos movimientos sueltos (v. **Cuadro 1**). De las supuestas *Obras* 5ª y 6ª, como explica Rubio en su *Catálogo*, no ha quedado ninguna obra ni fragmento (1980: 50). A continuación estudiaremos cada ciclo en particular.

La *Obra* 2ª (1777) está integrada por las 6 *Sonatas* nº 63-68, cada una de ellas integradas por un movimiento moderado (*Cantabile*, *Andante*, *Allegretto*), uno rápido (*Allegretto*, *Allegro*) y un *intento* (*Senza tempo*, *Non presto*). La ordenación tonal revela una clara intencionalidad de escala: *Fa M*, *Sol M*, *la m*, *Do M*, *Re M*, *Mi M*. La secuencia Moderado-Rápido es habitual en todo tipo de sonatas y no es necesario insistir más en ella. Sin embargo, la inclusión del *intento* plantea un problema teórico y práctico que todavía hoy sigue sin resolver y está abierto a diversas interpretaciones.¹⁵⁸

Una amplia panorámica del tema se encuentra en el monumental estudio *The Sonata in the Classic Era* de Newman, que abarca desde las tempranas fugas de Scarlatti hasta las incluidas por Beethoven en sus últimas obras. Como antecedente más cercano, Newman (1983a: 268) recuerda que ya en Scarlatti aparece el término *fuga* o el subtítulo *fugato* encabezando varias de sus sonatas (*Sonatas* K. 30, 93, 287, 387, etc.). Aunque Newman no las conoce, evidentemente, este sería el momento para recordar también las 6 *Recercadas*, *Fugas* y *Sonatas* de Albero, ya comentadas anteriormente.¹⁵⁹ Respecto a ciertas sonatas encontradas en Montserrat, observa: “En algunos manuscritos con sonatas españolas para tecla en el Monasterio de Montserrat y en otros lugares el órgano es a menudo una alternativa o incluso el único instrumento designado, y su registración está a veces indicada en la música. Sin embargo, la textura ligera y el carácter de la sonata galante para clave prevalecen aquí también. Pero Soler incluye movimientos anacrónicos en sus sonatas que nos retrotraen al severo *intento* litúrgico para órgano del siglo XVII” (Newman 1983a: 90-91). Más adelante se concentra en Soler en estos términos: “Estos *tientos*, esencialmente como el *ricercare* italiano, llegan tras movimientos más modernos y ligeros como arcaísmos en homenaje a los maestros del órgano del siglo XVII, como Cabanilles, que fueron los antecesores artísticos de Soler” (Newman 1983a: 284-285). Según Heimes, “el hecho de que [los intentos] aparezcan incuestionablemente desajustados estilísticamente en el marco de la sonata en la que constituyen el último movimiento lleva a pensar que aparecen en este contexto sólo por cuestiones pedagógicas, esto es, para practicar la interpretación en *legato* y

¹⁵⁸ Uno de los problemas prácticos es la pregunta sobre si estas sonatas están escritas para clave o para órgano. Esta disyuntiva se manifiesta en algunas grabaciones discográficas, como la de Bob van Asperen, quien no las ha incluido en su integral, haciendo notar que son para órgano, aunque paradójicamente sí graba una de ellas, la *Sonata* nº 65.

¹⁵⁹ Véase el Apartado 2.3.2 del Cap. 2 y esta misma sección más arriba.

para profundizar en esta particular disciplina” (Heimes 1969: 79-80). Sin embargo, habría que recordar que la sonata *entera* tiene una misión pedagógica en estos años y en este contexto, y todos sus movimientos aportan algo al estudio técnico del clave, no sólo el *intento*, más allá de su calidad musical intrínseca y su aptitud para entretener.

El problema de la inclusión de movimientos fugados en la sonata en los autores clásicos vieneses ha sido tratado repetidamente en estudios diversos. Algunos autores han intentado buscar una forma de sonata en el procedimiento modulador seguido por la fuga, como sugiere William Drabkin en su artículo sobre el *Cuarteto en fa m op. 20 n° 5* de Haydn (Drabkin 2009: 153). Eugenio Trías, en *El canto de las sirenas*, va mucho más allá al proponer que las fugas que el Beethoven tardío incluye en sus sonatas y cuartetos consiguen superar el aura propia del Barroco, al estar infundidas por el dramatismo propio de la forma sonata:

De ahí el carácter tenso, profundamente inestable, y por lo mismo muy atractivo, del modo heterodoxo con que Ludwig van Beethoven aborda la forma fugada, ya en sus últimas sonatas, y desde luego en los dos grandes monumentos a la fuga con que concluye esa extraña síntesis de *El arte de la fuga* de Bach y forma sonata: en el *Cuarteto op. 131*, primer movimiento; y en la *Gran fuga op. 133* (Trías 2007: 227).

También ha sido criticada a veces la inclusión del género tema y variaciones en la sonata, cuarteto o sinfonía, por su carácter estático en comparación con el dinamismo formal del *allegro de sonata*, algo que también se puede decir del rondó o del minueto. En este sentido es lícito preguntarse por qué se acepta la inclusión de minuetos (una [frívola] herencia de la suite barroca) o de rondós (cuyo origen se remonta a la lírica medieval), cuya retórica formal es muy distinta a la del *allegro de sonata*, y se califica la presencia de la fuga como un rasgo arcaizante. No es cuestión de comparar, naturalmente, los *intentos* de Soler con las grandiosas creaciones fugadas del último Beethoven, o con otras fugas de Haydn y Mozart, pero es evidente que la intencionalidad de la construcción formal no difiere tanto.¹⁶⁰ Aparte de la función pedagógica de estas sonatas, en las que se aborda el estudio del nuevo estilo galante y del antiguo estilo imitativo, se puede considerar, en general, que la inclusión de un movimiento fugado responde a la misma intención contrastante que la que proporciona el ligero minueto o el estrófico rondó (sobre todo el modelo simple) en relación con el *allegro de sonata* y su contenido dramático y dinámico.

La *Obra 3ª* (1778) está integrada por las 5 *Sonatas n° 134-138*, de las cuales las cuatro primeras están integradas por un movimiento moderado (*Cantabile*, *Andante*, *Andantino*), uno rápido (*Allegro*, *Allegro molto*) y un minueto (*Senza tempo*, *Andante*), añadiendo la *Sonata n° 136* un cuarto y breve movimiento *Allegro*.¹⁶¹ La ordenación tonal no parece aquí mostrar ningún modelo especial,¹⁶² lo que unido a la pérdida de una sonata del grupo impide cualquier juicio seguro. La secuencia Moderado-Rápido-Minueto es una de las opciones que ya practicaba Seixas, y el mismo Soler la empleó antes en el *Concierto n° 2 para dos órganos* (1774), además de incluirla en su orden

¹⁶⁰ No obstante, si bien los *intentos* de Soler no buscan un diálogo con la *forma sonata* como puede suceder en estos autores, sí es cierto que su ámbito de modulación y la extensión del campo tonal utilizado no desmerece para nada los logros de los autores vieneses.

¹⁶¹ En el Apéndice 1 ya hice notar la dificultad para interpretar el equilibrio formal de esta sonata por la brevedad de este último movimiento, que no encaja en ninguno de los modelos formales habituales para el final de una sonata (rondó, *allegro de sonata*, tema con variaciones). Aún así, la secuencia Moderado-Rápido-Minueto-Rápido ya fue utilizada por Soler en sus *Quinteto n° 5* (donde el IV mov. es un rondó) y en el *Quinteto n° 1* (si se omite el I mov., es decir, contando desde el II mov.).

¹⁶² Como mucho, parejas de 5ª: *Do - Sol*, *La - Re*.

original o modificado como parte de algunos de los 6 *Quintetos* (1776). Como ya vimos, el alcance de estos minuets es bastante más reducido que el de los incluidos en los *Conciertos*, los *Quintetos* o en las posteriores *Sonatas* n° 61-62 y 91-99, puesto que sólo emplean la sección de *minueto* propiamente dicha, omitiendo el *trío* (salvo la breve excepción en la *Sonata* n° 135). El caso de la *Sonata* n° 138 es algo bastante excepcional, como ya vimos en el Apéndice 1, porque se puede entender de tres formas: como una sonata en tres movimientos con una introducción lenta en la combinación Rápido-Lento-Rápido, pero con un final abierto en los dos primeros tiempos; como una versión «galante» de una *sonata da chiesa*, aunque de sus cuatro movimientos habituales los tres primeros quedarían abiertos; como un movimiento único de sonata donde el *Largo* inicial hace de introducción lenta, el primer *Allegro* es la Exp., el retorno del *Largo* es una inserción al comienzo del Des. que asume en parte la función de esta sección, dada la brevedad del Des. incluido en el segundo *Allegro*, que incluye también la Rec. y un final satisfactorio para todo el movimiento.¹⁶³

La *Obra* 4ª (1779-80) consta de las *Sonatas* n° 91-96, constituidas todas por un movimiento moderado (*Andante*, *Andantino*), uno rápido (*Allegro*, *Presto*), un *minueto* (*Andante*, *Maestoso*, *Suo tempo*) y un final rápido (*Allegro pastoril*, *Allegro*). La ordenación tonal parece reflejar un modelo alterno de 2ª y 3ª, aunque abandonado al final: *Do M*, *Re M*, *Fa M*, *Sol M*, *La M*, *Mi b M*. Los dos primeros movimientos, que forman siempre la secuencia Moderado-Rápido, están escritos en todas las sonatas según el tipo *forma sonata*. El *minueto* se presenta aquí en su versión completa, con un «Minueto 2º» que hace las funciones de *trío*, y según el esquema normativo para este género, como vimos en la Sección 3.8. El movimiento final muestra en cuatro ocasiones la indicación *Allegro pastoril*, una señal inequívoca de tópico, asociado a un compás de 6/8 y un *tempo* no muy rápido. En la *Sonata* n° 96, este *Allegro pastoril* se asocia además con un típico ritmo de *siciliano*. Menos uno de ellos (*Sonata* n° 91) todos siguen el tipo *sonata binaria*. Los otros dos finales son movimientos rápidos que siguen la *forma sonata*.

De la *Obra* 7ª (1782) sólo nos han llegado dos sonatas completas y dos supuestos rondós que podrían pertenecer a otras dos sonatas. Las *Sonatas* n° 61-62 están formadas por un «rondón» (*Allegro*, *Andantino con moto*), un movimiento moderado (*Allegretto*), un «minué di rivolti» (*Tempo suo*) y un final rápido (*Allegro*, *Allegro spiritoso*). La ordenación tonal no es aquí significativa, aunque si se consideran también los dos rondós sueltos, el recorrido se modela de nuevo en torno a las 2ª y 3ª, en este caso descendentes: *Do M*, *Si b M*, *Sol M*, *Fa M* (aunque no necesariamente en este orden). El comienzo de una sonata con un *rondó* no es nada habitual, y apenas se encuentran otros ejemplos coetáneos.¹⁶⁴ Los movimientos pares de ambas sonatas siguen el tipo *forma sonata*, a excepción del IV mov. de la *Sonata* n° 61. Sobre el «minué di rivolti» dimos cumplida información en la Sección 3.8, por lo que sólo queda recordar la presencia de dos movimientos sueltos (*Sonatas-rondó* n° 58 y 59) que podrían ser el *rondó* inicial de otras dos sonatas de esta *Obra* 7ª, según explica Rubio en su *Catálogo* (1980: 112-113).

Las últimas composiciones para teclado de Soler parecen ser las *Sonatas* n° 97-99, único vestigio de la *Obra* 8ª (1783), seguramente escritas en el otoño de su último año de vida (falleció en diciembre) para ofrecérselas al Infante durante su estancia anual en El Escorial. Constan de un movimiento moderado (*Allegretto*, *Andantino*), un *minueto* (*Senza tempo*, *Con espíritu*), un *rondó* (*Andantino*, *Senza tempo*, *Allegretto*) y un final rápido (*Allegro*). La única diferencia con la combinación de la *Obra* 7ª es el orden

¹⁶³ Véase el Apéndice 1 para una descripción más completa de esta sonata.

¹⁶⁴ La excepción es la *Sonata en Re M* para clave o fortepiano del también catalán José Teixidor, que consta de un *rondó*, un movimiento lento y un final en *forma sonata*.

invertido del rondó y el moderado, que aquí se exponen al revés. La ordenación tonal se ajusta a la escala, aunque no sabemos cómo habría continuado: *La M, Si \flat M, Do M*. Todos los movimientos extremos siguen ya el tipo *forma sonata*, mientras que los *minuetos* incluyen de nuevo el correspondiente *trío*. El *rondó* de la *Sonata n.º 99* lleva la indicación «Rondó pastoril», que se concreta de nuevo en un compás de 6/8 y además en el uso de un ritmo siciliano.

Antes de cerrar esta sección y este capítulo, no está de más echar una ojeada a las indicaciones de *tempo* utilizadas por Soler en sus sonatas. La **Tabla 5.1** ofrece una lista de todas las indicaciones de *tempo* (incluyendo los movimientos del tipo *allegro de sonata*, los *rondós*, los *minuetos* y los *intentos*), las sonatas concretas en las que aparecen y el número total de apariciones de cada indicación de *tempo*. Posteriormente se han agrupado estas indicaciones en grupos homogéneos basados en indicaciones cercanas, con el fin de unificar la enorme variedad de indicaciones. La **Tabla 5.2** permite entonces interpretar mejor los datos y observar la escasez de sonatas con la indicación *Largo / Adagio* (2'88 %), mientras que el *Andante / Andantino* sale mucho más favorecido y supone la quinta parte de todos los movimientos. Las indicaciones siguientes (*Cantabile / Maestoso* y *Allegretto / Allegretto pastoral*) ocupan sumadas casi la cuarta parte del total, aunque el mayor porcentaje se encuentra en el *Allegro* (27,4 %), que sumado a las dos siguientes indicaciones (*Allegro soffribile / Allegro presto* y *Vivo / Prestissimo*) superaría el 40 %. Una categoría aparte es la de *Suo tempo / Senza tempo*, que alcanza el 13,46 %. Según Le Huray, “las seis velocidades más habituales en la música de Corelli, Händel, Bach y Vivaldi son: *adagio*, *largo*, *andante*, *allegro*, *vivace* y *presto*” (Le Huray 2011: 38). Si se confrontan estas generalizaciones con los datos de las sonatas de Soler, se comprueba que nuestro autor no está muy lejos de la práctica barroca europea, aunque con bastantes matices: los *tempi* muy lentos apenas tienen representación, y poco más frecuentes son los muy rápidos, por lo que la gran mayoría de las indicaciones se concentran en el arco que va del *Andante* al *Allegro presto* (78,35 %). Un caso aparte es la relativa abundancia de movimientos o sonatas con la indicación *Tempo suo* o *Senza tempo* (13,46 %), visible en cuatro de los seis *intentos*, en muchos *minuetos*, en algún *rondó* y en sonatas individuales o agrupadas, y que presupone en el intérprete una asociación entre estilo de escritura y *tempo* muy cercana a la idea de tópico o de código compartido.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES

4. CONCLUSIONES

Existe [...] un corpus autosuficiente y autorregulado de obras clásicas cuyas amplias dimensiones se pueden aislar y definir en términos de rasgos normativos, y dichos rasgos pueden y deben formar la base de cualquier ejercicio de interpretación [...] Ninguna obra clásica incorpora *sólo* estas normas. Cada obra juega con o viola las expectativas prescritas por estas normas.

(Agawu 1991: 127)

No sé si calificar de sorprendente o, por el contrario, asumir como algo normal en España el hecho de que esta sea la primera tesis doctoral sobre las sonatas de Antonio Soler escrita por un investigador español.¹ Como ya comenté al comienzo del Cap. 3, las tesis doctorales escritas sobre este repertorio proceden todas de Estados Unidos salvo una, la segunda, que se escribió en Sudáfrica. Si a esto sumamos que la edición de sus sonatas presenta importantes deficiencias y lagunas,² o que las únicas integrales discográficas³ han sido realizadas por un clavecinista holandés (Bob van Asperen), por uno inglés (Gilbert Rowland) y la tercera por otro holandés (Pieter Jan Belder, pero ésta interrumpida), todas en sellos discográficos extranjeros, no puede extrañar que consideremos la defensa de nuestro músico como un asunto pendiente por parte de musicólogos, intérpretes e instituciones españoles. La posición y la presencia de Soler en el panorama de la música instrumental y en el terreno histórico, por todo ello, no es en absoluto equilibrada ni completa, ya que en la mayoría de los casos se limita a repetir una serie de lugares comunes sobre su vida, su estilo y la forma de sus sonatas que en muchos casos carecen incluso de fundamento, o revelan un conocimiento parcial de su obra. Únicamente autores como Newman –por su visión panorámica de la sonata– o Heimes y Dieckow –autores de las mejores tesis sobre Soler– han profundizado lo suficiente para contemplar de cerca el amplio corpus para tecla del compositor y estudiarlo con rigor y sin prejuicios.

En la sección que sigue voy a mostrar las conclusiones de este trabajo, una panorámica final sobre los principios formales y las tipologías definidas en el análisis de las sonatas, con un comentario sobre la coherencia, el equilibrio y la lógica formal que rige la construcción de este repertorio y sobre la novedad y singularidad del mismo en el contexto de la música ibérica y europea para tecla del siglo XVIII. La siguiente sección se aventura en el proceloso terreno de la cronología de las sonatas de Soler, un empeño casi imposible dada la precariedad de las fuentes manuscritas, al que nos acercamos por tanto con la humildad del ensayo y muy cautos ante cualquier certeza. Cierra el capítulo una coda que resume las aportaciones teóricas de este trabajo, con la esperanza de que puedan ser utilizados en el futuro por otros investigadores en el estudio de cualquier repertorio derivado de la forma sonata.

¹ Puede que también sea la única tesis doctoral *en general*, es decir, no sólo en relación a las sonatas, escrita sobre este autor por un musicólogo hispano.

² En el Apéndice 1 he dado cumplida cuenta de la procedencia y el estado de las ediciones de las sonatas, recordando que el último volumen anunciado por Samuel Rubio en su *Catálogo* ha visto la luz en mayo de 2012 a través de mi edición de *20 Sonatas*, que recoge aquellas pendientes de edición y ya conocidas y numeradas por el musicólogo, así como otras cinco sonatas descubiertas en los últimos años. Por otro lado, de su inmensa producción vocal religiosa, apenas se ha editado un puñado de obras.

³ Ya no son tales integrales, puesto que no incluyen algunas sonatas de mi edición que no figuraban en ninguna publicación extranjera, especialmente las *Sonatas n° 134-138*, o las *Sonatas n° 129 y 158*.

4.1. Principios formales y tipologías. Coherencia, equilibrio y lógica formal en las sonatas de Antonio Soler. Novedad y singularidad

La opinión más solvente, imparcial y documentada sobre la posición de Soler como compositor de sonatas en el panorama europeo de la segunda mitad del siglo XVIII procede, naturalmente, del monumental estudio de Newman (*The Sonata in the Classic Era*). Allí se pueden leer afirmaciones como la siguiente: “Entre los principales compositores de sonatas en esta fase preclásica están G.B. Sammartini, L. Boccherini, A. Soler, J. Stamitz, C.P.E. Bach, J. Schobert y J.C. Bach” (1983a: 6). Más adelante demuestra que algunas de las muchas antologías de sonatas diversas que circulaban por Europa incluían obras de Soler junto con otras de autores como Galuppi, Rutini, C.P.E. Bach, Hüllmandel o Méhul (1983a: 11). Pero el núcleo de su valoración –que bien puede servir de *exordium* para esta sección– debe citarse completo:

Tras un acercamiento suficiente a su amplia producción se concluye que hay que rechazar el típico reconocimiento educado de Soler como el compositor de encantadoras, pulcras y pequeñas sonatas en un movimiento que son copias relativamente inocuas de las sonatas de Scarlatti. En primer lugar, al igual que con Seixas, las similitudes parecen inconsecuentes al lado de las diferencias. Y, en todo caso, estas similitudes reflejan algo más que la influencia de un italiano 44 años mayor. Deben tanto a la herencia común de los estilos internacionales como a los elementos indígenas hispánicos. En segundo lugar, el rango de formas, estilos y rasgos expresivos de Soler es prácticamente igual al de Scarlatti, incluyendo lo pequeño y lo grande, lo viejo y lo nuevo, y lo dramático al tiempo que lo pastoral. En tercer lugar, Soler resulta tan individual como Scarlatti, pero con sus propias y diferentes formas de poesía, novedad, folklore y exaltación. Y, por último, aunque Soler rara vez avanza tan lejos hacia el estilo «alto-clásico» como sus contemporáneos italianos Galuppi y Rutini, no vive en el pasado. Tanto incluye elementos de fantasía tan personales que impiden la comparación (*Sonata n° 81*) como escribe a menudo movimientos (*Sonata n° 66/2*) que se pueden ubicar al lado, y con pocas diferencias, de un *Allegro* de sinfonía de Mannheim (Newman 1983a: 280-281).

Para completar esta primera visión no está de más recoger aquí las opiniones vertidas en una de las tesis doctorales más solventes realizadas sobre las sonatas de Soler, correspondiente al autor sudafricano Klaus Heimes:

Los criterios de comparación estilística no deben, en el caso de Soler, agotarse con Scarlatti, sino que deben, al menos parcialmente, buscarse en el desarrollo de la sonata preclásica centroeuropea para teclado e incluso en la clásica [...] Debe aceptarse, por tanto, que Soler no era un «seguidor», sino un compositor creativo por derecho propio [...] Los mejores años de la vida de Soler se sitúan en algún lugar entre los mejores años de Scarlatti, por un lado, y los de Haydn, por el otro, y la calidad del pensamiento musical de Soler encaja en esta situación histórica con una exactitud que es demasiado convincente como para ser casual: las sonatas tempranas en un movimiento de Soler –a pesar de su inventiva original y espontánea en lo que concierne a la forma, fraseo, ritmo y modulación– se quedan a un paso de la vigorosa osadía y vivacidad de las mejores obras de Scarlatti, y las sonatas multivariadas tardías no llegan a combinar la firme elegancia con el calor personal, que es el rasgo característico del genio de Haydn (Heimes 1969: 176-177).

A partir de aquí llega el turno de suscribir, matizar, ampliar o redondear estas afirmaciones con los resultados de mis investigaciones en torno a las sonatas de Soler. No en vano ha transcurrido en torno a medio siglo desde la redacción de estas opiniones

hasta nuestros días, un tiempo en el cual se han incorporado numerosas aportaciones a la musicología y a la teoría analítica que han permitido mejorar la metodología en muchos aspectos. Al mismo tiempo hay que constatar, como ya hiciera Newman en sus páginas, que la aproximación a la sonata binaria y a otros modelos diferentes de la sonata clásica normativa sigue siendo insuficiente, como ya hemos avanzado en estas páginas. Salvo el texto del propio Newman y las monografías sobre este tema, ninguno de los autores que han escrito sobre teoría de la sonata muestra el mismo conocimiento del repertorio de sonata binaria que el demostrado acerca de la sonata clásica. En la mayoría de los casos, sus citas se limitan a Scarlatti y los hijos de Bach (y además con una visión claramente fragmentaria), omitiendo un corpus de obras con la importancia suficiente como para modificar sustancialmente la reducida visión actual en torno al período preclásico de la sonata y cuyos autores incluyen –aparte de nombres como Sammartini, Galuppi, Seixas, Rutini, Schobert, Abel, Rust, etc.– a nuestro Antonio Soler. En este sentido, además, hay que evitar cualquier tentación «evolucionista» en el desarrollo histórico de la sonata, calificando a la sonata binaria como una versión imperfecta de la sonata que evoluciona hacia el futuro modelo clásico normativo, por ejemplo, o estableciendo una línea que va desde la sonata en un movimiento a la sonata clásica en tres o cuatro tiempos, pasando por el «modelo italiano» en dos tiempos, puesto que tanto los modelos formales de todos los tipos como las estructuras en dos o tres tiempos fueron utilizados a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII e incluso en el siglo XIX,⁴ por no decir que esta simplificación evolucionista “dejaría poco espacio para diseños alternativos, o para los elementos de fantasía a menudo afloran en las sonatas de Galuppi, C.P.E. Bach, Soler y Rust” (Newman 1983a: 16).

Antonio Soler empieza a componer sonatas, presumiblemente, ya en 1760, aunque es posible adelantar la fecha varios años antes (v. Sección 1.1 del Cap. 1).⁵ Los modelos que puede estudiar, como ya hemos visto, son las sonatas de Scarlatti, Nebra, Albero, etc., escritas en su inmensa mayoría según el tipo *sonata binaria*, aunque ya en ellas se encuentran variantes tonales, temáticas y formales de las que el joven Soler tomó buena nota desde sus primeras creaciones. Sin embargo, es muy importante recordar que su relación con la nobleza desde 1760 y con la realeza desde la siguiente década le abrió las puertas, con toda seguridad, a un repertorio mucho más amplio, gracias a las bibliotecas particulares de estas personas, donde figuraban obras de autores como C.P.E. Bach, J.C. Bach, C.F. Abel, J. Haydn, etc. Como es lógico, sería mucho más coherente poder estudiar la evolución estética y técnica que muestra el repertorio soleriano a partir de una cronología segura y fiable, pero como ya se ha dicho en más de una ocasión y volveremos a comprobar en la siguiente sección, sólo se pueden ofrecer unos pocos datos seguros a este respecto, quedando la mayoría de las sonatas en un limbo impreciso en lo que se refiere a su fecha de composición.

Parece claro que la inmensa mayoría de las sonatas que compuso Soler hasta 1777 (fecha en la que empieza a escribir los «ciclos del Infante», es decir, las 6 sonatas anuales agrupadas en las *Obras* 2ª, 3ª, etc. que le dedicó a partir de ese año) se ajustan al

⁴ Valgan como ejemplo rápido cuatro de las *Sonatas “Bössler”* de Haydn compuestas en 1784 (*Sonatas Hob. XVI: 40-42* y *Hob. XVI: 48*), escritas todas en dos tiempos según el modelo italiano (y no son las únicas), o las *Sonatas* n° 22 op. 54 (1804), n° 24 op. 78 (1809), n° 27 op. 90 (1814) y n° 32 op. 111 (1821-22) de Beethoven.

⁵ La aparición al cierre de la redacción de esta investigación del Ms. comprado por The Morgan Library & Museum de Nueva York (véase Nota a las «Fuentes antiguas y ediciones» del Apéndice 1) permite adelantar la fecha de las primeras sonatas al mismo año 1752 ó 1753, puesto que en 1756 ya era posible crear un volumen con 37 sonatas, 14 de las cuales figuran en otros manuscritos posteriores.

tipo *sonata binaria*, excepto una pequeña parte escrita según el tipo *sonata mixta* y alguna *forma sonata* anterior a la gran eclosión de este tipo en los ciclos del Infante. Es en este punto cuando debemos volver la vista a la cita de Kofi Agawu que abre este normativo en cualquiera de los tres tipos de sonata y lo que son variantes o modificaciones (las «deformaciones» de Hepokoski & Darcy), confirmando que Soler, al igual que los restantes autores clásicos y preclásicos, toma como punto de partida un conjunto de convenciones no escritas, sino asentadas a través de las sucesivas aportaciones de los compositores, para luego «dialogar» con ellas aportando sus propias ideas. Dicho en palabras del propio Agawu: “Decir que una pieza está en forma de sonata es también declarar que la forma de sonata actúa no sólo como una restricción, sino que es en sí misma objeto de discusión [...] Cada vez que los compositores escriben obras en forma de sonata, hacen también una declaración acerca de la forma de sonata al concretar, aunque sea temporalmente, su comprensión de la forma. Esta comprensión podría permanecer meramente implícita en los procesos de la obra, o podría hacerse retóricamente explícita” (Agawu 1990: 101). Con el fin de valorar entonces la aportación de nuestro compositor consultamos los modelos de sonata establecidos con arreglo a las teorías más solventes y recientes en el Apartado 3.2.1 del Cap. 3, investigando después las alteraciones respecto al modelo que se observan en sus sonatas y en qué medida son significativas en su producción.

Si hacia la mitad del siglo XVIII había alguna convención respecto al tipo *sonata binaria* tal y como ha quedado definida en el citado apartado, está claro que Soler la ha desbordado una y otra vez, hasta el punto de que sólo 6 de 110 sonatas o movimientos escritos en este tipo lo siguen fielmente. En este sentido, se puede aventurar que nuestro autor ha ido introduciendo progresivamente las posibles alteraciones definidas, en la medida en que adquiere mayor seguridad en el oficio, y esto podría ser un criterio muy útil en el establecimiento de una hipotética cronología, aunque también se pueden encontrar retornos deliberados a la simplicidad binaria normativa en obras tardías.⁶ Lo mismo se puede decir del tipo *sonata mixta*, que sólo muestra un caso de 18 que siga los preceptos normativos, y aún más claro es lo que sucede en el tipo *forma sonata*, ninguno de cuyos 36 ejemplos se puede considerar como modélico. En casi todos los casos hay demasiada pluralidad (en algunos escasez) temática en la Exp., o *variantes* tonales en la presentación del material, o *fusiones* o una combinación de dos de estas alteraciones; o el Des. omite la cita o la elaboración de *P* o de *T*, o introduce nuevo material temático, o incluye la cita o elaboración del Grupo *S* (incluso de *K*) junto con la de *P* + *T*, o mezcla materiales de la Exp. con nuevos; o en la Rec. se encuentran *modificaciones*, o se produce la reprise de módulos de *T* y/o de *P*, o en el caso de la *forma sonata* se omite la reprise de algún módulo o frase de *P* + *T*, o se combinan varias de estas alteraciones. Y lo más importante, sólo un tercio de las sonatas de los tipos *sonata binaria* o *sonata mixta*, y dos en *forma sonata*, muestran alteraciones procedentes de un solo grupo, puesto que las restantes se adscriben a la combinación de modelos, al sumar desde dos hasta cinco alteraciones de cualquier tipo procedentes de dos o de las tres secciones de la sonata (Exp., Des. y Rec.). Todo ello es la mejor prueba del «diálogo con la convención» que tanto Agawu como Hepokoski & Darcy han reconocido en la práctica real de la sonata preclásica y clásica. El detallado análisis de los modelos y submodelos que figura en el Apartado 3.2.1 del Cap. 3 echa así por tierra

⁶ Esto sucede justamente en las seis sonatas que siguen el modelo básico: tres de ellas se pueden considerar obras tempranas o medias (*Sonatas n° 2, 49 y 111*), mientras que las otras tres fueron compuestas en 1778, teóricamente, pues pertenecen a la *Obra 3ª*. No hay duda de que en este caso es más importante para Soler la integración de estos movimientos en sonatas en tres tiempos (*Sonatas n° 134/2 o 135/1*), o la formación de una *sonata con movimientos entrelazados* (*Sonata n° 138*).

definitivamente una de las aseveraciones habituales y más simplistas sobre las sonatas de Soler, que consiste en la generalización del modelo «sonata binaria bipartita monotemática» para todo su repertorio, una afirmación que ya no se sostiene bajo ningún concepto (como ya han observado Newman, Heimes o Dieckow).

Como vimos en el citado apartado, algunas de esas combinaciones en cualquiera de los tipos resultan especialmente significativas por su recurrencia, su presencia en determinados grupos de sonatas o por sus consecuencias formales y estilísticas en general. En el tipo *sonata binaria* es frecuente, por ejemplo, la presencia en paralelo de *variantes* en la Exp. y de *modificaciones* en la Rec., o de complejidad temática y de la Rec. desde algún módulo de la *T*. En el caso de las combinaciones de tres grupos, se observa que en prácticamente todos los casos está implicada la complejidad temática, las variantes o ambas alteraciones, unidas a Rec. con modificaciones, que empiezan desde algún módulo de *T* o ambas cosas.

En el caso del tipo *sonata mixta*, la escasez de ejemplos impide establecer ciertas pautas en el uso de alteraciones, pero ello no es óbice para observar comportamientos semejantes –reprise invertida o parcial de módulos de *P*– en tres sonatas de la *Obra 2ª* (*Sonatas 63/2, 66/2 y 67/2*) o en dos de la *Obra 3ª* (*Sonatas nº 136/1 y 137/1*; en ambos casos la duración de la II Parte es superior al 25 % de la I Parte), donde además del movimiento implicado (el 2º o el 1º) coinciden otras muchas alteraciones, señal de una cierta experimentación formal en obras unidas por la fecha de su creación. Sin embargo, lo más importante es reconocer en el tipo *sonata mixta* una muestra del posicionamiento de Soler ante el género sonata, proponiendo una estructura que se distingue del equilibrio binario en dos partes por la expansión de la segunda, en algunos casos, o de la *forma sonata*, en otros casos, por la «reprise invertida» de módulos o frases del Grupo *P* después de la reprise de *T* (cuando ésta se produce), en medio o después del Grupo *S* o incluso de *K*. Aunque este tipo no afecte más que a 18 sonatas (una décima parte, más o menos), no cabe duda de que constituye una propuesta formal que prueba la originalidad y la individualidad de Soler en este aspecto, una estructura que ha permitido además establecer el nuevo tipo formal que tanto Hepokoski & Darcy como Wingfield y otros autores echaban de menos entre la *sonata binaria* y la *forma sonata*.

El tipo *forma sonata* es un caso un tanto aparte, por lo que supone de acercamiento a la versión más moderna de la sonata, dentro del contexto de una serie de obras dedicadas al Infante don Gabriel y siguiendo el gusto más actual de la música centroeuropea. Aparte de la introducción también de otros géneros como el arcaico *intento* (un tanto modernizado por Soler), el *minueto* o el *rondó* (estos últimos ya integrados en sus *Conciertos y Quintetos*) en una estructura multimovimiento bastante novedosa en el repertorio hispánico, el interés máximo se concentra los movimientos afectados por la asimilación que hace Soler de un tipo de sonata muy reciente y en su postura ante el esquema practicado por otros autores, cuya esencia demuestra conocer muy bien. Por ello, aunque Newman se muestre reticente a aceptar en Soler el retorno simultáneo del tema inicial en la tónica principal, algo que considera muy raro en sus sonatas –con alguna excepción notoria como las *Sonatas nº 56 y 96/2*– (1983a: 283),⁷ es mucho más certera la postura de Heimes, quien con su tipo D está certificando la existencia de este tipo en las sonatas de Soler en un número que ahora podemos cuantificar con exactitud: 36 sonatas o movimientos siguen el tipo *forma sonata*, lo que supone más de la quinta parte del total. El comportamiento de las alteraciones en este tipo permite apreciar las peculiaridades del modelo practicado por Soler. Cuando se dan combinaciones de dos grupos, además de alguna alteración en el Des. siempre se

⁷ Cuando Newman redactaba su texto en primera edición (1960), es muy posible que aún no conociera el Vol. VI de la edición integral (*Sonatas nº 91-99*), que contiene la mayoría de las obras en *forma sonata*.

produce alguna omisión parcial en la Rec. o bien de la *T* o del Grupo *P*, o ambas cosas, pero nunca se encuentra como alteración exclusiva la modificación tonal o por variación de algún material, sino asociada a una o dos de las anteriores. En el caso de alteraciones de los tres grupos las combinaciones son variadas, pero salvo un caso (*Sonata n° 33*), todos los demás incluyen dos o tres alteraciones en la Rec. (modificaciones, omisión parcial o total de *T* y omisión parcial del Grupo *P*) asociadas a una o dos en la Exp. y una en el Des.

En dichas omisiones en la Rec. radica, aparentemente, la diferencia más notable entre la *forma sonata* practicada por Soler y el modelo normativo (definido mucho después, todo hay que decirlo) asociado a Haydn y Mozart, especialmente. Sin embargo, este asunto crucial debe ser matizado con algunas consideraciones. Para empezar, la transición entre el Grupo *P* y el Grupo *S* en la Rec. no es, técnicamente, necesaria, puesto que la HK rige ahora para toda la Rec., y por ello basta con algún final abierto en el Grupo *P* (el más frecuente es una HK: HC) para entrar con garantía en el Grupo *S*. Que Soler la omita en muchas ocasiones no debe, por tanto, sorprendernos, ya que se trata de una opción tan válida como la de modificar la transición, que emplean otros autores. Aún así no hay que olvidar que el propio Haydn y otros autores practican esta omisión en varias de sus sonatas. La omisión de algún módulo o frase del Grupo *P*, por otro lado, entra en el capítulo de lo que se podría denominar «economía de medios», justificada en parte por la repetición de la I Parte (por ello se debe considerar como obligada), que ha permitido escuchar dos veces todo el material temático, y también por la relativa importancia o calidad de alguno de los temas del Grupo *P*, cuya omisión no afecta a la consideración general de la estructura siempre que la Rec. se inicie con el retorno simultáneo del tema inicial del Grupo *P* en la tonalidad principal, un principio temático-formal que nuestro autor deja bien claro cuando alude a este tipo de sonata. Si esta Rec. abreviada omite por ejemplo el consecuente de un Grupo *P* tipo período, la reprise del antecedente es suficiente para recordar el tema al oyente, y su previsible final en HK: HC es la mejor puerta de entrada al Grupo *S*, haya o no reprise posterior de *T* (*Sonatas n° 56, 62/2, 63/1, etc.*). Otras veces se omite la parte final de una frase, pero se recapitula el suficiente material para que no haya duda de la intencionalidad de la reprise (*Sonatas n° 7, 32, 61/2, etc.*). Lo que siempre omite Soler en la Rec. (en buena lógica) son las repeticiones de módulos o frases en la Exp., algo compatible con la omisión de algún fragmento temático (*Sonatas n° 62/4, 91/1, 91/2, etc.*).

La distribución del tipo *forma sonata*, por último, resulta muy significativa de la concepción y la función de este tipo formal por parte de nuestro autor. En efecto, cuatro de las obras que siguen el tipo *forma sonata* se producen en sonatas agrupadas (*Sonatas n° 7, 32, 33 y 56*), y el resto en sonatas multimovimiento. Sabemos que la *Sonata n° 7* pertenece a la Edición Birchall (realizada a partir de las sonatas que Soler entregó a Lord Fitzwilliam en 1772), por lo que resulta evidente que el compositor conocía este tipo formal con anterioridad. Las *Sonatas n° 32 y 33*, por su parte, corresponden al Ms. Guinard, que, según explico en la sección siguiente, puede ser ligeramente anterior a la Edición Birchall, lo que corrobora el aserto anterior, tanto más cuando se comprueba que la *Sonata n° 33* es una de las obras que más estrictamente siguen el esquema normativo, con una Rec. completa que sólo omite un fragmento del primer módulo del Grupo *S*. Respecto a la *Sonata n° 56*,⁸ no cabe duda de que es una de las obras en las que Soler muestra una comprensión de la forma más «retóricamente explícita», según la distinción propuesta más arriba por Agawu, y esto es evidente tanto en el aspecto formal como en el lenguaje y la ornamentación, un modelo de escritura según el estilo *galante*.

⁸ Presumiblemente un fragmento de una sonata multimovimiento de la que también se conserva el *rondó* (*Sonata-rondó n° 109*).

Los 32 ejemplos restantes del tipo *forma sonata* se encuentran en las sonatas multimovimiento incluidas dentro de los ciclos del Infante, ciclos cuya función ya ha sido justificada más arriba y que suponen la faceta más desconocida de nuestro autor, la de un compositor con pleno conocimiento del gusto europeo más moderno, que es capaz de asumir estas novedosas propuestas formales y transformarlas según su propia individualidad en las originales creaciones que integran ese tramo final de su repertorio, una música que muestra una patente búsqueda de nuevos caminos bien diferentes de los modelos formales practicados en sus comienzos.

La Tabla de tipologías del Apéndice 2 nos va ayudar a obtener otras conclusiones interesantes sobre las categorías, los tipos formales o el estilo de las sonatas de Soler. Cuando Caplin crea su *modelo formal-funcional* (1998: 195-196), lo hace a partir del análisis de *todas* las obras que siguen la forma sonata (sonatas, tríos, cuartetos, sinfonías) de Haydn, Mozart y Beethoven. Si con ese gigantesco corpus delante sólo necesita sus ocho modelos originales (**FP 1 - FP 8**), aunque admite que puede haber algunos más, no cabe duda de que el comportamiento de las sonatas de Soler resulta, en comparación, mucho más complejo, ya que requiere no sólo tres variantes para cada modelo, sino la implantación de otros cuatro modelos más, todos ellos con sus tres variantes (**FP 9 - FP 12**). La razón es, en el caso de las variantes, la gran riqueza tonal que se encuentra en los puntos de articulación (lo que también ha obligado a introducir la HK_S y la SK_S), la variedad de cadencias, la mayor subdivisión temática y la fusión. Los nuevos modelos, por su parte, se justifican en gran parte por comportamientos habituales del tipo *sonata binaria*, donde con mucha frecuencia no está clara la frontera entre el Grupo *P* y la *T*, o entre el Grupo *S* y la *K*, como ya observa Dieckow en sus análisis. Aunque Soler no utiliza todos los modelos y sus variantes, la mecánica para la extracción de los mismos ha conducido al establecimiento de una amplia paleta de modelos más allá de su origen en el compositor de Olot, que pueden ser válidas para su aplicación en cualquier otro repertorio de sonatas en cualquier época (v. Apartado 3.2.2 para un estudio profundo e ilustrado de los modelos formal-funcionales).

La categoría de las *derivaciones* es la clave para rebatir la manida afirmación que considera las sonatas de Soler como «binarias y monotemáticas». Superado ya el primer calificativo, queda ahora remitir al Apartado 3.2.3, donde dimos cuenta del segundo adjetivo apoyados en los datos estadísticos del Apéndice 3. Con ellos comprobamos que sólo una quinta parte de las sonatas incluye dos o tres derivaciones, condición básica para el monotematismo, mientras que cuatro de cada diez sólo muestran una derivación y las restantes cuatro de cada diez no utilizan ninguna, lo que echa por tierra semejante calificativo como algo genérico, y permite limitarlo a un pequeño grupo de sonatas. Como también vimos allí, otra cosa es la presencia de un solo *Affekt* en una sonata. Le Huray recuerda que “existe un principio expresivo que es común a gran parte de la música barroca, ya sea instrumental o vocal: la uniformidad habitual del estado anímico imperante dentro de un movimiento, a pesar de que las tensiones y distensiones fluctuantes modifiquen en cierta medida dicho estado” (Le Huray 2011: 34). En qué medida esta unidad heredada del Barroco es asumida por Soler en algunos casos al tiempo que la supera claramente en otros muchos es algo que nos ha aclarado el estudio específico de las derivaciones. En todo caso, la unidad de *Affekt* no es razón para impedir una diferenciación temática acorde con los umbrales que cabe esperar en esta época (mucho más bajos que los que se esperan a partir de las dos décadas finales del siglo XVIII). Incluso en sonatas que desarrollan una figura tipo estudio, una opción razonable en obras con una importante carga pedagógica, es posible diferenciar los

materiales gracias a la diferencia de perfiles melódicos, a la figuración rítmica y a la articulación intertemática (v. las *Sonatas n.º 13, 14 o 43*). En el extremo contrario, no faltan ejemplos de diferenciación temática muy por encima de los umbrales previsibles en la época (v. *Sonatas n.º 28, 38, 56, 86 o 90*).

Uno de los procesos frecuentes en las sonatas de Soler, quizá de los que más quebraderos de cabeza han producido a los analistas (en especial a Dieckow), es el de la *fusión temática*. Como ya argumenté en su momento (v. Apartado 3.2.4), hoy podemos interpretar así lo que no era más que una construcción temática en la que falta alguna de las articulaciones que cierran los grupos temáticos, lo que impide diferenciar en algunas ocasiones dónde termina uno y empieza el siguiente. Este procedimiento no era más que la consecuencia natural del tratamiento del material sin más ataduras que las que impone el contraste entre las dos regiones tonales de cualquier exposición, y son las características del material las que conducen en ocasiones a esa carencia de un cierre convincente de algún segmento temático que, entonces, se diluye imperceptiblemente en el siguiente desde el punto de vista funcional. Aunque no hay una correlación directa, sí hay una cierta tendencia a utilizar más la *fusión temática* en el tipo *sonata binaria* que en el tipo *forma sonata*, un paralelismo que es congruente en Soler con una mayor claridad en la articulación en este último tipo formal, hacia el cual evoluciona en sus últimos años. No obstante, la *fusión temática* es un procedimiento extendido a todo el repertorio de la *sonata binaria*, desde Scarlatti a C.P.E. Bach, por lo que en este sentido nuestro compositor no es una excepción. El establecimiento y definición de este proceso en el marco de los *modelos formal-funcionales* (a partir de la iniciativa de Caplin) va a permitir de ahora en adelante un análisis muchos más certero de este repertorio y una comprensión más fiel de las intenciones de sus autores.

No hay duda de que las *variaciones* y las *modificaciones* suponen un punto y aparte entre los recursos empleados por Soler. En este sentido, no me duelen prendas al afirmar que muy pocos compositores de su época lo superan en la riqueza y variedad intrínsecas a estos procesos.⁹ Los Apartados 3.2.5. y 3.2.6 han mostrado un recorrido exhaustivo por los diversos tipos de *variantes* y *modificaciones* que ahora podemos resumir a modo de conclusión con las siguientes consideraciones. La Exp. de las sonatas de Soler no se limita al esquema tonal normativo en un número suficiente de casos como para superar el nivel de la excepcionalidad. El recurso de la *variante* se manifiesta en un desplazamiento tonal imprevisto en el interior de cualquier grupo temático, algo que ha propiciado tanto el empleo de una HK_S o de una SK_S en la zona en la que debía actuar sólo la HK o la SK, respectivamente, como la sustitución de la SK normativa por una SK excepcional. La consecuencia más frecuente y notoria es la ubicación de la parte inicial de muchos Grupos *S* en una SK_S antes de asentarse en la SK normativa, lo que conduce al procedimiento armónico-formal conocido como «exposición en tres tonalidades» (en la HK, en la SK_S y en la SK_P), ya explorado ocasionalmente por Scarlatti, pero que en Soler adquiere carta de naturaleza, mucho antes de que lo haga en Beethoven, a quien siempre se le atribuye la invención.

La compleja taxonomía de las *modificaciones*, por su parte, explica la necesidad de crear las categorías descritas en el Apartado 3.2.6. Hay que volver a recordar que las modificaciones por omisión de segmentos del Grupo *P* o de *T* en el tipo *forma sonata* constituyen un recurso no sólo de las sonatas de Soler, sino también de otras sonatas de la segunda mitad del siglo XVIII antes del asentamiento normativo de este modelo formal en manos de Haydn y Mozart. Lo interesante es observar la lógica con la que

⁹ No hay duda de que la calidad, la perfección, el contraste o el nivel técnico de las sonatas de los hijos de J.S. Bach o de los clásicos vieneses son superiores a los de Soler, pero en estos dos aspectos creo que sólo Haydn o C.P.E. Bach lo igualan o lo superan.

Soler omite aquello que considera innecesario repetir (por economía de medios) o aquél material que ya no tiene una función moduladora, como la *T* en la Rec. Por otro lado, las abundantes modificaciones por variación, tonales, por expansión, por adición, por contracción, o incluso las puntuales modificaciones por sustitución o funcionales dejan bien claro que las Rec. de las sonatas de Soler no son meras transposiciones mecánicas a la HK del material expuesto en la SK en la Exp., sino que gracias a una amplia variedad de recursos dicho retorno muestra novedades suficientes como para evitar la mera y simple repetición normativa. La Tabla 1.6 del Apéndice 3 ha mostrado, además, que si bien cuatro de cada diez sonatas o movimientos de sonata no emplean ni variantes ni modificaciones, más de la décima parte emplean sólo variantes, tres de cada diez emplean sólo modificaciones, y casi la sexta parte emplean ambos recursos. Esto implica que seis de cada diez obras emplean variantes, modificaciones o las dos cosas, por lo que la utilización de estos recursos se pueden considerar como uno de los fundamentos de la novedad y la singularidad del repertorio soleriano.

Como vimos en el Apartado 3.2.7, la *acumulación* es un recurso cuyo origen scarlattiano es inconfundible. Aunque su empleo no sea determinante para la forma, sí lo es en relación con un rasgo del lenguaje enraizado aparentemente en un pasado no muy lejano, que en manos de Soler revive en forma de figura con carácter de *ostinato* y abundante modulación (aprovechando la quietud melódica y el reducido espacio en el que se mueve). Quizá lo más interesante, como ya apunté en su momento, es comprobar que el empleo de la *acumulación*, aunque podría parecer privativo de las sonatas tempranas más deudoras de Scarlatti, en realidad se extiende –sin pasar nunca de un empleo discreto– a lo largo de toda la producción soleriana, ya que incluso en tipos *sonata mixta* o *forma sonata* se observa su uso, aunque reconvertida en una novedosa forma de *RT* antes de la Rec. del Grupo *P* (*Sonatas n° 66/2, 99/4*), o sustanciada como único argumento del Des. (*Sonata n° 137/2*).

El estudio de las proporciones de cada una de las dos partes en los tres tipos formales y sus consecuencias en el equilibrio global de cada obra ha sido la razón para diseñar el cuadro correspondiente en la Tabla de tipologías, y ha sido objeto de un detenido análisis en el Apartado 3.2.8. Ha sido precisamente la expansión de la II Parte por encima de un «umbral de desequilibrio» (unida o no a la «reprise invertida» de *P*) lo que me ha llevado al establecimiento de ese nuevo tipo formal que he denominado *sonata mixta*, con una vocación de estadio intermedio entre el previsible equilibrio de la *sonata binaria* y el planteamiento más ternario y asimétrico de la *forma sonata*. No obstante, la observación detallada de las cantidades allí expuestas ha demostrado que estos dos últimos tipos emplean con una gran flexibilidad las tres opciones: igualdad entre las dos partes, mayor duración de la I Parte o de la II Parte. Cuando se produce una notoria asimetría, una de las razones fundamentales es, como parece lógico, la presencia de un Des. más largo o más corto de lo previsible según las proporciones globales de la obra. Por ello, también las proporciones entre la Exp., el Des. y la Rec. muestran una amplia variedad de soluciones acordes con el tipo formal, con el tipo y la complejidad del material empleado, y con el equilibrio o asimetría originales de las secciones *P + T* y *S + K* en la Exp.

La reflexión sobre la propuesta de Hepokoski & Darcy en torno al concepto de *crux* definido por Kirkpatrick me ha conducido sin mucha dificultad a la definición de la *doble crux*, puesto que esta idea estaba implícita en su texto y era necesaria además para aquilatar el significado de los dos puntos de retorno. No obstante, como explico en el Apartado 3.2.9, muchas sonatas sólo muestran una *crux* (casi todos los tipos *sonata binaria* y muchos tipos *sonata mixta*), puesto que la *doble crux* sólo es obligada en la *forma sonata*, por razones obvias. De nuevo se observa aquí una extensa nómina de

situaciones en los tres tipos formales que impiden cualquier generalización, y es más práctico constatar que resulta fácil encontrar cualquier posibilidad en el caso de la *crux* simple (comienzo en el Grupo *S*, o en cualquier segmento de la *T*), y cualquier combinación en el caso de la *doble crux*.

Dentro del espacio dedicado a este concepto, no podemos olvidar el caso particular de las *Sonatas n.º 67/2 y 136/2*, donde se produce una *falsa crux* al retornar el primer tema del Grupo *P* no sobre la HK: *T* sino sobre la HK: *S*. Como tuvimos ocasión de comprobar, se trata de construir una Rec. transportada de forma que el recorrido de esta HK: *S* a la HK: *T* reproduzca el mismo recorrido en la SK durante la Exp. Es otro de los ejemplos que muestran la novedad del pensamiento de Soler, quien se anticipa con estas obras unos diez años a la famosa *Sonata KV 545* de Mozart, siempre citada como el típico ejemplo de este recurso.

La tipología de la división temática en la Exp. de las sonatas de Soler ya ha sido objeto de estudio en las tesis de Heimes y Dieckow, especialmente. Mi aportación ha consistido en actualizar considerablemente la terminología y realizar el análisis de *todas* las sonatas. De la observación de tales tipologías resulta evidente la amplia variedad de posibles divisiones que articulan cada grupo temático, y que oscilan entre la frase única y las dos frases subdivididas a su vez en dos o tres módulos en el Grupo *P* y en la *T*, o las tres frases también subdivididas en el Grupo *S*, una taxonomía que ha sido descrita e ilustrada con todo detalle en las Secciones 3.3. y 3.4 del Cap. 3. También el carácter de los temas presenta un amplio muestrario de diseños fraseológicos y de estilos constructivos. La frase tipo período se observa con mucha frecuencia tanto en el Grupo *P* como en el Grupo *S*, aunque su longitud desborda muchas veces la duración clásica, señal de la asimilación personalizada de una práctica extendida. La configuración basada en motivos de uno o dos compases –repetidos uno tras otro sin cambio o transportados a los grados básicos de la escala– y complementada con un diseño cadencial, a modo de sentencia irregular, es una de las opciones habituales, sobre todo en las sonatas más scarlattianas, mientras que los «arcos líricos más extendidos y más ampliamente organizados» o «las líneas en frases cortas, separadas y ornamentadas sobre un bajo Alberti o una figura acordal semejante en un ritmo armónico relativamente lento» (Newman 1983a: 283) están más cerca del territorio de las obras en *forma sonata* de sus últimos años.

Algunos materiales de cualquiera de los grupos temáticos se basan en figuraciones tipo estudio o *toccata*,¹⁰ mostrando así su vocación pedagógica, algo aplicable también a los comienzos imitativos que sirven de pórtico a varias sonatas,¹¹ aunque otras muchas obras presentan materiales más típicamente «temáticos» en el marco de la sonata. Sin embargo, más importante que esto es el empleo que hace Soler de los *tópicos* propios del lenguaje clásico, una práctica que muestra su pleno conocimiento de los códigos y convenciones de su tiempo.¹² Uno de ellos es el «estilo académico», que alude precisamente a los pasajes imitativos que se encuentran en obras ajenas a la imitación.¹³

¹⁰ *Sonatas n.º 2, 6, 9-13, 17, 27, 29*, etc., donde se emplean escalas lineales u ornamentadas, extensas o fragmentadas, arpeggios continuos o en alternancia ascendente-descendente, notas repetidas, terceras y sextas, octavas en bloque o repartidas, cruces de manos, etc.

¹¹ *Sonatas n.º 3, 5, 6, 14, 18*, etc., donde el tema suele ocupar en torno a dos compases y la estructura imitativa se asemeja bastante a la invención.

¹² Los textos de Ratner (*Classic Music*) y de Agawu (*Playing with signs*) son las referencias en este tema. El máximo exponente en el uso de los tópicos es Mozart, pero Haydn o Beethoven no le van a la zaga.

¹³ El «estilo académico» (*learned style* en inglés) funciona como un tópico en obras que *no* emplean la imitación como procedimiento básico, por lo que estaría de más en el *intento* o la sonata.

Uno de los tópicos más abundantes en todo el Clasicismo es el tópico «marcha», presente especialmente en la apertura de muchos grupos temáticos en las sonatas. Algunos temas contruidos sobre arpeggios ascendentes responden al tópico «cohete de Mannheim», mientras que otros se acercan más al melodismo del «estilo cantabile» o del «aria», a la figura arpegiada de la «fanfarria», a la interválica de 3ª, 5ª y 6ª del «estilo de caza»¹⁴ o al ritmo de danza («bourrée», «gavota», «minueto»). Tampoco faltan ejemplos de figura rítmica sincopada («alla zoppa»)¹⁵ o haciendo evidente el compás de 2/2 («alla breve»). Muchos pasajes de cierta complejidad técnica (textura densa, velocidad) encajan perfectamente en el «estilo brillante», mientras que los pequeños fragmentos indicados como *arbitrio* (escritos o señalados para improvisar) constituyen un claro ejemplo de «cadenza». La riqueza moduladora de las sonatas propicia también cambios de modo (de mayor a menor) que muestran el tópico «ombra», o bien pasajes con un cierto contenido dramático que siguen a secciones más estables («Sturm und Drang»). Hay un tópico indicado por el propio Soler de forma explícita: se trata del tópico «pastoral», que él escribe con expresiones como *Allegro pastoril* o *pastoral*, o con la palabra *Pastoral* en varias de las sonatas, ligado en ocasiones al tópico «siciliano» (la típica figura de corchea con puntillo, semicorchea y corchea en un compás de 6/8).¹⁶

Finalmente, hay dos tópicos asociados habitualmente con C.P.E. Bach cuyo empleo por Soler tiene una especial relevancia para su consideración en el panorama europeo del momento, como ya había señalado con acierto Newman (1983a: 285): «fantasía» y «sensibilidad» (*Empfindsamkeit*). El tópico «fantasía» se manifiesta como un pasaje que rompe con el estilo imperante, con las figuras melódicas y rítmicas establecidas anteriormente y/o con la tonalidad principal, creando un espacio de libertad formal con un cierto sentido de ruptura. Se encuentra en varias sonatas y además en contextos diversos.¹⁷ El tópico «sensibilidad» se encuentra en pasajes y en obras enteras que rehuyen conscientemente el estilo *galante* en favor de una alusión a la emoción lograda en gran medida por medios melódicos y armónicos (breves figuras expresivas, apoyaturas, acordes disonantes, empleo del modo menor en secciones completas o en toda la sonata). La innegable presencia del estilo de la «sensibilidad» se puede encontrar tanto en pasajes concretos como en obras enteras en la producción de Soler.¹⁸

Como ya apunté al final de la Sección 3.3 del Cap. 3, uno de los signos que muestra la pertenencia de Soler a una generación posterior a la de Scarlatti¹⁹ es la presencia mucho más notoria de la *cesura media* (MC) o del *relleno de la cesura* (CF) entre la sección *P + T* y la sección *S + K*, contribuyendo así a la articulación formal entre ambas secciones y a la dialéctica entre la HK inicial y la SK posterior establecida tras dicha cesura. Cuando sólo 36 sonatas eluden dicha articulación en favor de una cadencia más continua (PAC, IAC, EC) para entrar en el Grupo *S*, mientras que las 130

¹⁴ El ejemplo clásico de este tópico son los tres intervalos que abren la *Sonata n° 26* de Beethoven.

¹⁵ El *locus classicus* es | ♩ ♩ ♩ |.

¹⁶ Véanse las *Sonatas n° 91-96*.

¹⁷ La segunda y tercera frase de una extensa *T* en la *Sonata n° 22*; también la *T* (incluyendo también elementos de «cadenza») en la *Sonata n° 66/1*; un *P*_{1,3} interpolado en la *Sonata n° 66/2*; un pasaje armónicamente remoto al final de la *T* y comienzo del Grupo *S* en la *Sonata n° 79/1*; las frases *S*₁ y *S*₁ / *K*, así como parte del Des. en la *Sonata n° 81*, el tema *S*₁ de la *Sonata n° 90*; la *T* de la *Sonata n° 120*; la *T* de la *Sonata n° 136/2*; el II mov. de la *Sonata n° 138*.

¹⁸ *Sonatas n° 18, 24, 26, 32, 36, 47, 57, 74, 77, 85, 87, 100, 102, 113, 115, 117, 126/1, 128, 129, 130, 132*.

¹⁹ La diferencia de edad apunta incluso a una diferencia de dos generaciones entre ellos. Al fin y al cabo, Haydn nació en 1732 (tres años después que Soler) y es considerado como un clásico, no como un preclásico, aunque muchas obras de su primer período bien podrían encuadrarse en este estilo.

restantes se inclinan por la MC (101) o por el CF (29), no hay duda de que la escritura en este repertorio se acerca bastante más al Clasicismo y a su claridad en la articulación formal que a la continuidad barroca de Scarlatti y otros autores preclásicos tempranos.

Los desarrollos de las sonatas de Soler, por su parte, son también depositarios de un amplio panorama de opciones constructivas, temáticas y tonales que justificarían por sí solas un estudio monográfico. Para empezar, el abanico de materiales elaborados o citados oscila desde un simple grupo temático hasta la casi totalidad de los mismos, incluido muchas veces un material nuevo *N* en el transcurso del Des.²⁰ En este terreno ya tuvimos ocasión de echar por tierra (y no sólo para Soler) el concepto de *rotación* creado por Hepokoski & Darcy, puesto que la variedad en la ordenación de los materiales impide de todo punto la fijación de un orden preestablecido por el cual los grupos temáticos aparecen en el Des. en el mismo orden que en la Exp. Por otro lado, Soler recurre al típico comienzo del Des. con el tema inicial sobre la SK (o sobre otra tonalidad alternativa), ya sea simplemente reexpuesto o más bien elaborado,²¹ de la misma forma que empieza con algún módulo o frase de la *T* o del Grupo *S* (las menos veces), o con un material nuevo en otros casos. La primera opción –la más frecuente con diferencia– es un recurso que proporciona un notable equilibrio y simetría, puesto que esta reprise elaborada o literal del Grupo *P* al comienzo del Des. permite una nueva audición (aunque sea desplazada tonalmente) de un material que, en muchos casos, no va a volver más en el resto de la sonata.

Un asunto que llama la atención poderosamente, como demostré en la Sección 3.5, es la contemplación del recorrido tonal que se observa en los Des., uno de los aspectos que ya no pueden ser ignorados por más tiempo por los teóricos, quienes hasta ahora habían atribuido ciertas conquistas armónicas a otros autores, algunos de ellos bastante posteriores.²² No es sólo el empleo de los habituales ciclos armónicos, que en Soler incluyen todas las variantes posibles, sino especialmente la rica paleta tonal, que, combinada en ocasiones con algún ciclo, puede llevar la tonalidad a las fronteras de la más lejana relación intermodal, incluso haciendo escuchar –y no de forma excepcional– la tonalidad más lejana posible de la HK o de la SK.²³ No se puede esperar menos del autor de un texto como *La llave de la modulación*, y no hay mejor lugar para poner en práctica estas teorías que en la sección más abierta de la sonata, el Des.

Más difícil ha sido encajar la secuencia *prenúcleo, núcleo y retransición* (Caplin) o un tratamiento del material semejante a la retórica dramática de los grandes clásicos, algo todavía alejado tanto del discurso formal como del lenguaje preclásico practicado por nuestro autor. Sin embargo, el recurso de la *RT* sí ha calado en sus sonatas, puesto que no de forma casual aparece al final de algunos Des. con la clara intencionalidad de reconducir la tonalidad hacia la HK y abrir con ello la Rec., especialmente cuando lo hace con el Grupo *P*.

La Rec. en las sonatas de Soler es un fiel reflejo del período histórico que le tocó vivir, marcado en lo que concierne al género sonata por el lento deslizamiento –no

²⁰ Los correspondientes modelos y submodelos con la clasificación de estas combinaciones se estudiaron en el Apartado 3.2.1 y en la Sección 3.5 del Cap. 3.

²¹ Una herencia del Barroco que es bien visible todavía bien entrado el Clasicismo y el primer Romanticismo en otros autores. Es lo que llevó a Kirkpatrick a clasificar estas sonatas como «simétricas».

²² Véanse las citas de Webster y de La Rue & Wolf en la Sección 3.5.

²³ Aquella situada a 4ª A o 5ª d de distancia.

siempre lineal, por cierto— del tipo *sonata binaria*, herencia de los géneros barrocos y practicada ya en la década de 1730 y 1740, al tipo *forma sonata* que se establece con autoridad ya en la década de 1780, pero con claras avanzadillas en las dos décadas anteriores bien visibles en la obra de Haydn y Mozart. En este sentido, Soler no les va a la zaga, y la Rec. de sus sonatas permite contemplar las más variadas opciones, que incluyen además el tipo intermedio que he denominado *sonata mixta*. En la Sección 3.6 se han mostrado con todo detalle las prácticas de nuestro autor en este espacio, analizadas tipo a tipo y empleando la observación de la *crux* o la *doble crux* para situar con todo detalle el punto de comienzo de la Rec. Todo ello ha permitido contemplar la distancia entre el tipo *sonata binaria* más simple y normativo, con reprise sólo de la sección *S + K* transportada a la HK, o incluyendo algún módulo o frase de la *T* o incluso del Grupo *P*, pasando por el tipo *sonata mixta*, condicionado bien por la expansión en la duración de la I Parte o por la reprise invertida de segmentos del Grupo *P* (una práctica que, por supuesto, se encuentra también en otros autores), hasta llegar al tipo *forma sonata*, asociado casi siempre en Soler a los grupos de sonatas que dedicó desde 1777 al Infante don Gabriel, en los que el compositor quiere mostrar su dominio de las nuevas formas implantadas en Europa.

Lo más importante en este aspecto es observar la clara conciencia formal que muestra Soler en el «diálogo» con los diversos géneros, evitando por un lado superar aquellos umbrales que habrían hecho peligrar las convenciones admitidas en el intercambio con los oyentes, pero introduciendo al mismo tiempo un mundo de opciones que de nuevo ha hecho necesaria una detallada clasificación.²⁴ Por ello no hay duda de las intenciones del autor cuando quiere practicar el modelo binario con su Rec. incompleta, con todas sus variantes, por lo mismo que deja bien claro el propósito de retorno simultáneo del tema inicial en la tonalidad principal que anima sus tipos en *forma sonata*. No puede asombrarnos el hecho de que se produzcan, en este último caso, omisiones temáticas del Grupo *P* o de la *T* en la Rec., una de las objeciones más evidentes a la *forma sonata* de Soler, puesto que esta práctica es también habitual en las sonatas o sinfonías de Haydn y otros autores. Ciertamente Soler es especialmente «duro» en algunos casos con sus recortes, pero habría mucho que decir sobre la necesidad o no de reexponer aquel material que ya se ha expuesto en la misma altura en la Exp. Otras *modificaciones* como la expansión, la adición o la variación también se observan en sus coetáneos (a veces en forma de «desarrollo secundario», en expresión de Rosen), mientras que las modificaciones funcionales, tonales o por sustitución son ya más privativas de nuestro autor. Todo ello desmiente, como ya apunté más arriba, la manida afirmación de la reexposición mecánica en la Rec. del material expuesto en la I Parte en la SK, una práctica cuya utilización no impide la presencia de otros muchos casos que la evitan mediante el uso de modificaciones.

Los procedimientos estudiados en la Sección 3.7 han mostrado otros aspectos de la dinámica creativa del discurso de Soler que hasta ahora no habían sido definidos por ningún teórico, hasta donde tengo conocimiento, aunque eso no impide que se puedan encontrar en otros autores. La *anticipación funcional* o la *interpolación temática*, por ejemplo, se encuentran también en algunas sinfonías de Haydn, autor proclive a este tipo de «desórdenes» temáticos internos, impulsado por su afán de evitar la monotonía formal en sus numerosas creaciones. La *sonata en tempo variable* ya fue practicada por Scarlatti, Albero y especialmente por C.P.E. Bach, potenciando con ello el contraste entre secciones, áreas temáticas y tonales mediante la ruptura del *Affekt* imperante, y las

²⁴ Véase el Apartado 3.2.1 y la Sección 3.6 del Cap. 3.

Sonatas n° 30 y 81 suponen valiosos ejemplos de esta práctica, aliada en el primer caso con cambios de compás, tempo, modo y estilo de escritura (*fugato*) para la sección *S + K*, y en el segundo con cambios de tempo, compás y estilo de escritura, esta vez con una vuelta interna dentro de la sección *S + K* del tempo inicial.

La *sonata agrupada con movimientos entrelazados* tiene su máximo exponente en una obra que, inexplicablemente, ha pasado inadvertida para los investigadores en lo que tiene de construcción formal de novedad y calidad incuestionables. Se trata de la *Sonata-rondó n° 128*, cuya interpretación, más allá del *rondó*, se aclara cuando es considerada como una *sonata agrupada* donde el retorno de pasajes del I mov. tiene como misión asumir funciones temáticas y formales en el II mov., como se puede comprobar en la prolija explicación del Apéndice 2. Otro caso es el de la *Sonata n° 138*, desconocida hasta ahora por carecer de edición, y que se puede entender más bien como una *sonata con secciones entrelazadas*, puesto que la breve introducción lenta retorna tras la I Parte del *allegro*, ahora expandida y con aire de fantasía, antes de dar paso a la II Parte (Des. + Rec.), en un esquema de movimiento único con introducción que anticipa en unos 20 años la solución similar empleada por Beethoven en el I mov. de su *Sonata n° 8 “Patética” op. 13*.

En resumen, las sonatas de Soler constituyen un corpus de obras cuya importancia en el conjunto de los repertorios de sonata europeos del momento está todavía por valorar. Nadie pretende poner en pie de igualdad la genialidad de un Haydn o de un Mozart, o la altura musical de C.P.E. Bach o J.C. Bach, con el talento de nuestro compositor, quien al fin y al cabo consiguió crear una variada, original y muchas veces novedosa producción de sonatas casi recluido en una celda monástica, a diferencia de sus inquietos colegas, que recorrieron media Europa y tuvieron muchas más oportunidades para conocer de primera mano la actualidad musical. Soler asumió con toda naturalidad –con una equilibrada mezcla de estilo internacional y elementos autóctonos (en palabras de Newman)– el estilo *galante* que impregna gran parte de la música de mediados del siglo XVIII, en la que conviven todavía retazos del Barroco con un decidido avance hacia el Clasicismo, asentando así un lenguaje claro y articulado que ya utiliza como algo propio el género sonata y sus derivados, sin duda el mejor vehículo de expresión para el cambio de estética.²⁵ Sin embargo, estilo *galante* en Soler no quiere decir fácil o frívolo (como desacertadamente dijera Kirkpatrick), y la muestra son las abundantes sonatas que practican el estilo de la «sensibilidad», uno de los lenguajes que preludian la música romántica. Newman lo ha expresado muy bien: “Sus movimientos más individuales son los más subjetivos, en los que se deja libre juego a la fantasía. Ahora soñador, ahora introspectivo y amenazador, ahora apasionado, esta música de Soler, aunque más delicada y sutil, tiene una sorprendente y cercana afinidad con la fantasía *Empfindsamkeit* de C.P.E. Bach” (1983a: 285). No obstante, algunos signos típicos del cercano Clasicismo ya son habituales en el Soler más tardío, como los trinos

²⁵ Newman distingue acertadamente entre un primer y un segundo estilo *galante*. “El primer estilo *galante* va en paralelo o coincide con el *estilo rococó* en pintura durante el Barroco tardío. Entre sus principales exponentes están F. Couperin «el grande», Telemann, D. Scarlatti y Tartini. Su rasgo más característico, junto con la riqueza de ornamentación refinada de Couperin, es la relajación aunque no el abandono de varios procesos que conocemos como «juego motivico». Por contraste, el segundo estilo *galante*, que alcanza su cenit en las décadas de 1750 y 1760, no puede derivarse tan claramente de la música barroca, puesto que se posiciona como antibarroco tanto en concepto como en carácter [...] Es en las obras de Galuppi, Rutini, Sammartini, Boccherini, Soler, J.C. Bach, del Haydn temprano y del Mozart temprano donde se muestra que cristaliza mejor como estilo que el primer estilo *galante*” (Newman 1983a: 120-121).

cadenciales en la dominante, las apoyaturas melódicas, las cadencias femeninas o la construcción fraseológica según el esquema de período o sentencia, todo ello dentro de obras en *forma sonata* que lo convierten “en un verdadero exponente del estilo *galante* en su más pleno florecimiento” (Newman 1983a: 283).

Con todos estos elementos construye Soler un repertorio para tecla en el que conviven desde la simple *sonata binaria* heredada de Scarlatti y otros autores ibéricos hasta la sonata multimovimiento en la que se incorporan, además de uno o dos tiempos en *forma sonata*, géneros como el *rondó* el *minueto* o el *intento*, los dos primeros como una concesión a las modas más recientes, y el último como un homenaje al noble estilo imitativo heredado de Elías y Cabanilles. Además de esto, Soler continúa con una práctica no siempre aceptada por los teóricos pero demasiado presente en los manuscritos como para negar su existencia, la unión de sonatas individuales en parejas o en tríos constituyendo lo que he denominado *sonata agrupada*, y la mejor prueba en este caso es la Edición Birchall, ordenada por el mismo autor para poner en evidencia varias formaciones de este tipo con dos o tres componentes. La abrumadora variedad de opciones que se encuentran en las diversas categorías estudiadas ha llevado, además, a la creación del tipo *sonata mixta*, para cubrir esa «tierra de nadie» que existe entre la *sonata binaria* y la *forma sonata*, como ya habían advertido varios teóricos (Wingfield, Hepokoski & Darcy, etc.), un tipo formal que recoge aquellos rasgos que dificultaban la adscripción de algunas sonatas a los dos últimos tipos citados.

La creación de sonatas –cuya finalidad es básicamente pedagógica²⁶–, escritas por un monje cuya ocupación principal son sus deberes religiosos y sus labores como maestro de capilla y compositor de música para la liturgia, tiene por fuerza que haber sido considerada por él como una labor secundaria. Las sonatas que tenía recopiladas ya en 1761, las que pudo escribir para Pedro de Santamant desde 1765 hasta 1773, las que ofreció a Lord Fitzwilliam en 1772 y las que dedicó al Infante don Gabriel desde 1777, por todo ello, no debían distraer en exceso la ingente labor que en los citados terrenos ocuparía a Soler de la mañana a la noche. Esto explica, por un lado, que la calidad de las sonatas sea ciertamente desigual, y que por ello se puedan encontrar obras (las menos) que más bien parecen estudios enmarcados en sonatas, disimulando mal su destino pedagógico, al lado de creaciones llenas de gracia temática, poderío rítmico, riqueza armónica y equilibrio formal. También se observa que Soler parece encontrarse más a gusto en las obras escritas en compás ternario o de subdivisión ternaria que en las compuestas en compás binario o de subdivisión binaria respecto a la facilidad, originalidad, inspiración o calidad de los materiales temáticos. Se trata, por supuesto, de una generalización con numerosas excepciones, pero lo cierto es que también se podría poner en relación con la fuerte individualidad que muestran muchas de las obras que siguen el tipo *sonata binaria* y el lenguaje más «generalista» y menos personal de algunas obras en *forma sonata*. La comparación entre las obras del Ms. de Madrid o de la Edición Birchall (más proclives a la división o subdivisión ternaria y al tipo *sonata binaria*) y los ciclos del Infante (con mayor uso de la división binaria y del tipo *forma sonata*, además de géneros como el *rondó* o el *minueto*), podría ser una buena muestra de esta diferencia de inspiración, siempre que se haga con un margen de flexibilidad y sin ánimo de establecer ningún tipo de correlación rígida.

En todo caso, no cabe duda de que a la luz de lo estudiado, la importancia y el papel de nuestro autor en el concierto europeo debería ser muy otro en algunos aspectos concretos, aquellos en los que su aportación –ahora ya debidamente documentada y

²⁶ Tanto para la formación de otros músicos como pensando en la enseñanza de nobles, infantes o reyes, y en este último caso adquieren también el carácter de obras dedicadas y se presentan en colecciones más o menos elaboradas y aparentes.

rigurosamente fundamentada— muestra novedades consideradas como más tardías o producto de otros autores más renombrados. La ingente ampliación de los modelos formal-funcionales para explicar muchas de sus sonatas; el abundante empleo de *variantes y modificaciones* que ha exigido el diseño de una tipología propia para estas últimas; la complejidad de algunos recorridos tonales que ha conducido al concepto de «exposición en tres tonalidades», un concepto asociado por la teoría tradicional a compositores posteriores;²⁷ o la multitud de opciones que ha propiciado el establecimiento de los modelos y submodelos formales dentro de las categorías limitadas por los tipos *sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*, son las más importantes aportaciones técnicas que las sonatas de Soler han proporcionado a la teoría de la sonata a través del descubrimiento de un corpus de música para tecla de una riqueza y belleza incuestionables.

Un último apunte permitirá cerrar esta sección con un dato relevante que pone en relación la escritura con el estilo y la interpretación. Me refiero a la cuestión de la ornamentación, que en el contexto de la música para tecla del siglo XVIII resulta absolutamente determinante para la correcta interpretación del texto escrito. No hace falta recordar los abundantes documentos que certifican el gusto con el que grandes compositores ornamentaban sus obras cuando las interpretaban, siendo uno de los más notables Mozart, cuyo padre escribió además un famoso tratado del cual se pueden obtener múltiples pistas respecto a esta cuestión. La partitura no es, en este contexto, más que un punto de partida que hay que ornamentar no sólo con los pequeños mordentes o trinos escritos, sino con pequeñas improvisaciones, rellenos o figuras, todo lo cual ha sido descrito con mayor o menor fiabilidad en los múltiples tratados de los siglos XVII y XVIII. “La práctica italiana [de la ornamentación] permitía que un intérprete con sensibilidad pudiese transformar lo que era solo un esqueleto melódico en una melodía muy elaborada y enormemente expresiva” (Le Huray 2011: 44).²⁸ La existencia de los *arbitrios* escritos en las sonatas de Soler es una prueba fehaciente de la necesidad de contemplar esta práctica como algo necesario para la recreación de estas sonatas, por ejemplo en aquellos lugares donde la palabra *arbitrio* está escrita pero sin realizar musicalmente, al tiempo que la ubicación de los mismos permite su empleo en otros momentos equivalentes. Otra práctica que debería considerarse como obligada es, por una parte, la repetición de la I Parte (el compositor contaba con ella para la fijación memorística de los materiales) y, por otra parte, la introducción en dicha repetición de una adecuada ornamentación para evitar la repetición literal, aunque manteniendo la identidad de los materiales temáticos.

4.2. Cronología provisional de las sonatas de Soler

Como es bien sabido, la inmensa mayoría de los manuscritos en los que conservan las sonatas de Soler carecen de indicación de la fecha de composición (y en muchos casos también del compositor), por lo que resulta bastante aventurado proponer una

²⁷ Carl Schachter considera a Schubert el precedente más claro para la exposición en tres tonalidades (*Sinfonía n.º 9*, *Quinteto en Do M*), en un artículo dedicado a la *Sinfonía n.º 2* de Brahms (2001: 102-103).

²⁸ El artículo de La Huray aporta interesantes datos sobre la práctica concreta de la ornamentación, referida más bien a los movimientos más lentos, y con ciertos códigos no escritos pero reflejados en la teoría de la época sobre el respeto al tempo general dentro de una cierta flexibilidad.

ordenación cronológica para este repertorio. Para una aproximación rigurosa a este asunto haría falta, en primer lugar, un estudio exhaustivo y comparativo de todas las fuentes en las que figuran sonatas de Soler, algo que de paso podría servir para realizar una revisión completa de las ediciones existentes. No obstante, a la espera de semejante investigación se pueden utilizar algunos datos fiables ya conocidos, junto con otros más recientes, así como la comparación entre sonatas y la evolución estilística para intentar ofrecer una primera cronología provisional, como fruto final de este trabajo.²⁹

Rubio ofrece en su *Catálogo* una primera cronología de la música instrumental, centrada fundamentalmente en las sonatas (1980: 49-51). Para ello empieza por realizar un estudio comparativo de las tres fuentes más importantes en las que sólo hay sonatas de Soler, la edición de Roberto Birchall (**RB**), el Ms. Guinard (**MPG**) y el Ms. del Conservatorio de Madrid (**Mc**), observando las sonatas duplicadas en más de una fuente y las parejas de sonatas en la misma tonalidad para deducir (no queda claro por qué) que lo más antiguo es **RB**, seguido de **MPG** y finalmente **Mc**.³⁰ Aquí se cuele el error (debido a una mala interpretación de una carta al Padre Martini) de asumir que en 1766 fue nombrado maestro del Infante don Gabriel, de lo que deduce que todas las sonatas en un tiempo fueron compuestas anteriormente a esta fecha, pues ninguna lleva la dedicatoria habitual, algo que sí aparece en algunas de las sonatas en dos o más movimientos. Más adelante realiza un cálculo a partir de los 6 *Quintetos, Obra 1ª* (1776) y de las *Obras 8ª* (1783) y *4ª* (1779-80), cuya datación es segura, encajando después las restantes *Obras* a razón de una por año, aproximadamente. Con todo ello elabora una relación cronológica de *Obras* compuestas cada una por 6 sonatas y asignadas al período 1776-1783. Curiosamente, este espacio de tiempo sí responde a una relación «otoñal» demostrable entre Soler y el Infante, como vimos en el Cap. 1, lo que deja un vacío entre 1766 y 1776 en el que no habría escrito sonatas, lo cual no responde en absoluto a la realidad, como veremos.

La propuesta más rigurosa de cronología viene de la mano de la excelente edición que B. Ife y R. Truby firmaron en 1989 del Ms. de Madrid. En ella recuerdan que el propio Soler afirma haber escrito cuatro libros de sonatas antes de 1765, aunque la fuente más temprana está datada en 1767 en Montserrat, o que Soler compuso tanto sonatas en uno como en varios movimientos (Ife & Truby 1989: IX). Asumiendo que las sonatas multimovimiento (cercanas a la sonata clásica) son de la última época, no por ello todas las sonatas individuales son tempranas, como se puede ver en el estilo de algunas de ellas (*Sonata n.º 37*).³¹ Por ello, Ife & Truby empiezan por criticar la anterior afirmación de Rubio en torno a la fecha de 1766 como límite para las sonatas en un tiempo, aunque siguen asumiendo que desde esta fecha Soler empezó su relación con el Infante, con lo que esto significa en la composición y dedicatoria de sonatas. En su Tabla 1 (Ife & Truby 1989: X) muestran con claridad, por otro lado, las agrupaciones por parejas o tríos de muchas sonatas de la época, empezando por los 30 *Essercizi* de Scarlatti, las 30 *Sonatas* de Albergo y terminando con las tres fuentes citadas, que por fin se pueden contemplar aquí en su ordenación original, mostrando las parejas y los tríos, ordenación que sólo fue respetada por Rubio en **RB**, pero no en **MPG** ni en **Mc**. Su

²⁹ La aparición del Ms. de Nueva York (v. Nota a las «Fuentes antiguas y ediciones» del Apéndice 1) puede dar un vuelco a estas apreciaciones, pues su fecha de copia es 1756, la más temprana hasta ahora.

³⁰ Es importante recordar que mientras **RB** es una colección preparada y ordenada por el propio Soler, **Mc** y **MPG** son recopilaciones hechas por otros copistas con bastante posterioridad, que se pueden basar tanto en alguna colección original de Soler como en una elección arbitraria de sonatas siguiendo criterios más o menos lógicos, cronológicos y prácticos.

³¹ De hecho, como ellos recuerdan, se siguen escribiendo sonatas en un movimiento en España hasta bien entrado el siglo XIX (Ife & Truby 1989: X).

Tabla 2 muestra la lista de *Obras* ya mencionada por Rubio, con las fechas de algunas *Obras* y su utilización para deducir con más seguridad las restantes (1989: X).

Los datos que poseemos actualmente han supuesto un importante cambio de perspectiva sobre los destinatarios de las sonatas y las fechas en las que se relaciona nuestro compositor con la nobleza y la realeza. De lo explicado en el Cap. 1, hay que recordar aquí los siguientes hechos en relación con la composición de sonatas:

- En **RB** aparece la referencia «scolare dil Sr. Scarlatti» y en **Mc** se lee «Discepolo di Domenico Scarlatti», lo que puede implicar una relación real aunque esporádica (casi honorífica) maestro-discípulo, pero también un aprendizaje basado en la copia de las sonatas de Scarlatti que Soler realizó en sus años iniciales en El Escorial y Madrid. Esto permitiría aventurar que las sonatas más «scarlattianas» deberían ser las más tempranas.
- En 1761 volvió a su casa natal de Olot pasando por Montserrat para dejar un volumen de sonatas –recopilado ya en 1760– a su antiguo maestro en el Monasterio, Benet Esteve.
- En 1760 establece contacto con el Duque de Medina Sidonia, y en 1765 se le encomienda la educación musical de Pedro de Santamant, protegido del Duque.
- En 1765 ya había compuesto cuatro “libros” de sonatas para clavicordio,³² según él mismo hizo constar en la mencionada *Satisfacción a los reparos hechos por don Antonio Roel del Río*. De estos libros no se conserva ninguno, pero es seguro que muchas de las sonatas se conservan gracias a las copias que envió a Montserrat (hoy distribuidas por la biblioteca del propio Monasterio, en la Biblioteca Central de Cataluña y en otros lugares).
- En 1765 compone para la Princesa de Asturias la *Sonata n° 45*, con motivo de su matrimonio con el futuro Carlos IV.
- En 1771 tenía compuesto un volumen de 40 *Sonatas* listo para encuadernar, quizá recopilación de obras escritas para las clases con Pedro de Santamant. En 1773 termina su relación con este joven por su responsabilidad en la pérdida del citado volumen de sonatas.
- Las *XXVII Sonatas (Sonatas n° 1-27)* que Roberto Birchall editó en 1796 fueron entregadas por Soler a Lord Fitzwilliam en 1772, lo que no implica que fueran compuestas necesariamente ese año, ya que podía tratarse de una recopilación de sonatas creadas en los últimos años.
- En 1774 escribe los 6 *Conciertos para dos órganos* dedicados al Infante don Gabriel y pensados para el órgano *vis-à-vis* construido por José Casas. Esta es la primera prueba de una obra compuesta para el Infante por parte de Soler, sin descartar encuentros anteriores durante el otoño en El Escorial (academias). Además de esto, en 1775 tiene una academia con el Infante en Aranjuez, y en 1777 en El Pardo.
- En 1776 escribe los 6 *Quintetos para clave y cuerdas, Obra 1ª*, ciclo con el que inicia una serie de entregas anuales al Infante que a partir de la *Obra 2ª* constarán de seis sonatas, presumiblemente, hasta llegar a 1783, año de su muerte.

Aparte de estos datos históricos, también ciertos rasgos estilísticos pueden ayudar a elaborar este ensayo de cronología. En sentido amplio y con las debidas excepciones se puede asumir que las obras de tipo *sonata binaria* que además muestren una escritura

³² Como ya dijimos en su momento, en España por aquellos años el término *clavicordio* se usaba para designar al *clavicembalo*.

cercana al estilo scarlattiano deben ser tempranas o como mucho de un período medio, por las razones explicadas anteriormente. Al mismo tiempo, está bastante más claro que las sonatas multimovimiento compuestas supuestamente en grupos de seis para el Infante don Gabriel, muchas de las cuales contienen movimientos en *forma sonata*, son evidentemente obras de su período final (1777-1783), en el que asume claramente los nuevos modelos formales de la sonata clásica. Habría por tanto un tercer grupo de sonatas que, sin mostrar rasgos scarlattianos ni pertenecer a las sonatas tardías multimovimiento, se situarían en un amplio espacio temporal cuyo comienzo es impreciso, pero cuyo final debería estar en torno a 1776, fecha en la que inicia su colaboración con el Infante.³³ Aquí podrían encajar las *sonatas binarias* «poco» scarlattianas, las *sonatas mixtas*, alguna *forma sonata* anterior a los ciclos del Infante, y aquellas sonatas que practican el estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), estilo que se aleja un tanto de la *sonata binaria* preclásica o de la posterior *forma sonata*. Además de esto, hay ciertos pasajes parecidos (a veces casi iguales) entre sonatas que permiten suponer una cercanía temporal, cuando ésta viene corroborada por una semejanza estilística general. Todos estos datos históricos, estéticos y formales fundamentan el **Cuadro 2**, que sólo pretende ser una aproximación a la ordenación cronológica que ha presidido las sonatas conocidas de Antonio Soler.

Como presupuesto previo, podemos partir de considerar **RB** como la fuente más segura en cuanto a datación (1772)³⁴ y ordenación interna (menos las cuatro primeras sonatas, todas las demás son *sonatas agrupadas* en parejas o en tríos y así dispuestas por el propio Soler). El hecho de que sean 27 sonatas en vez de 30 puede estar motivado por un apuro final de tiempo que le impidió ofrecer al noble inglés la habitual colección de 30 sonatas, o por la pérdida de algunas hojas en el traslado del manuscrito a Londres. A partir de ahí surge la duda sobre la fecha de las 12 sonatas de **Mc** (que tiene una obra en común con **RB**, la *Sonata n.º 15*) y de las 30 sonatas de **MPG** (que comparte las *Sonatas n.º 16, 17, 26 y 27* con **RB**).³⁵ En este punto hay que recordar de nuevo que estas dos colecciones fueron realizadas por copistas con (mucho) posterioridad, recogiendo o no una recopilación original de Soler (que a su vez puede reunir obras cercanas en el tiempo o creadas en épocas más alejadas). Hay dos razones para pensar en que estas colecciones pueden ser originales de Soler o proceder de volúmenes cercanos a su época, por lo menos. Una es el número de obras, 12 en un caso y 30 en otro, dos de las cifras habituales cuando se reúnen obras en volúmenes, lo que apunta a una intencionalidad del autor, y la otra es el cuidado en la elección y ordenación de sonatas. Este último aspecto es bien notorio en **Mc**, una colección de 12 sonatas dispuestas en seis parejas que forman otras tantas *sonatas agrupadas*, y cuyos rasgos de estilo permiten considerarlas como muy cercanas en el tiempo.³⁶ Otro caso es el de

³³ En esta fecha ya empieza a atravesar problemas tanto de salud como de tipo personal con la comunidad, lo que también permite suponer que su ritmo de composición no puede dar para mucho más que un ciclo anual de sonatas, teniendo en cuenta la cantidad de música religiosa que seguía escribiendo.

³⁴ Dado que Soler entregó a Lord Fitzwilliam las sonatas el 14 de febrero, es de suponer que la mayoría de las obras eran composiciones como mínimo del año anterior, salvo alguna inclusión de última hora, aparte de las sonatas que pudo tomar de anteriores volúmenes, como **Mc** y **MPG**.

³⁵ Estas dos parejas de sonatas son dos *sonatas agrupadas* que, por tanto, aparecen como tales en dos fuentes distintas, lo que confirma una práctica que era recogida por los copistas con toda normalidad. Por otra parte, como explico en el Apéndice 1, Rubio numeró 29 de las 30 sonatas de **MPG**, porque consideró que la última de ellas, un *Cantabile*, no era una sonata. Sin embargo, Marvin sí lo hizo y la editó en sus *18 Ausgewählte Klaviersonaten*, única edición de la obra. Aunque está numerada en mi edición de las *20 Sonatas* como *Sonata n.º 157*, no la he podido transcribir, como explico allí, al no haber podido realizar mi propia transcripción de la misma debido a la pérdida del manuscrito.

³⁶ Al cierre de la redacción de esta investigación he tenido noticia de la aparición del Ms. de Nueva York (v. Nota a las «Fuentes y ediciones antiguas» del Apéndice 1), cuya aparente fecha de copia (1756) puede

MPG, que aunque también contiene *sonatas agrupadas* con dos o tres componentes, incluye asimismo tres sonatas individuales, mostrando alguna ordenación tonal muy calculada pero también mayor divergencia de estilo.

Los rasgos de estilo que se deducen de ambas colecciones parecen apuntar a **Mc** como la fuente más antigua, por varios motivos: de las 12 sonatas integrantes, 10 siguen el tipo *sonata binaria* y dos el tipo *sonata mixta* (sólo por cuestiones de duración), con una baja complejidad temática en general, empleando los modelos formal-funcionales más frecuentes (**FP 1, 2 y 3**), pero también dos veces el **FP 6.3** (que implica una HK_S en medio de la *T*) y dos veces el **FP 12** (donde se omite cualquier cadencia al final del Grupo *P*, siendo éste un proceso mucho más afín a las sonatas preclásicas que a las clásicas). En muchas de ellas se producen derivaciones, que en dos casos tienden al monotematismo (aunque también hay sonatas sin derivación alguna). Las variantes tonales en la *T* o en la *S* (incluida la sorprendente ubicación de S_I en la *Sonata n° 90*) que se encuentran en algunas de ellas aparecían también en Scarlatti, por lo que pueden ser perfectamente rasgos de estilo asimilados.³⁷ También heredera del italiano es la *acumulación* de la *Sonata n° 88*, pero la modificación en la *Sonata n° 90* es ya un procedimiento más soleriano. Las proporciones muestran obras cuyas dos partes presentan una duración igual o muy parecida en bastantes casos, por la semejanza temporal entre la sección *P + T* y el Des. Sin embargo, hay sonatas con Des. más cortos a la vez que secciones *P + T* más extensas que desequilibran la balanza a favor de la I Parte (*Sonatas n° 15, 41, 89, 90*), lo mismo que sonatas con Des. prolongados que originan el desequilibrio a favor de la II Parte que conduce al tipo *sonata mixta* (*Sonatas n° 54, 88*). En todas ellas, como sucede en las sonatas binarias más normativas, la *crux* se encuentra al comienzo de la reprise del Grupo *S*, o como mucho en el último módulo o frase de la *T*. También parece ser un rasgo de estilo entre las obras que integran una *sonata agrupada*, aparte de la alternancia de *tempo* Moderado (Lento)-Rápido, el empleo de un compás binario en la primera de ellas (sólo dos usan un compás de subdivisión ternaria moderado o lento) y un compás rápido en tres partes o de subdivisión ternaria en la segunda. Por todo ello, se puede aventurar que esta colección, reunida por Soler o por un copista, fue compuesta entre 1760 y 1770, con más probabilidad en la primera parte de la década y en todo caso antes que **RB** y **MPG**.

El **MPG**, por su parte, muestra una serie de características que permiten suponer una fecha más tardía para su composición, siempre recordando que las 30 sonatas allí reunidas pueden pertenecer a épocas diferentes dentro de un amplio margen con 1772 como fecha tope por la inclusión de cuatro sonatas en **RB**. En este sentido, si ésta fuera una colección preparada por Soler o copiada de algún volumen más o menos amplio de

cambiar la datación de algunas sonatas o confirmar la fecha de las fuentes aquí estudiadas. En efecto, de las 37 sonatas de Soler que contiene el Ms., 14 son conocidas por Mss. posteriores. En este caso se encuentran las *Sonatas agrupadas 87-42, 86-84 y 85-90*, que luego se incluyeron en **Mc**, confirmando así su condición de *sonatas agrupadas*. También incluye este Ms. las *Sonatas n° 7, 12, 13, 14*, luego recogidas en **RB**, así como las *Sonatas n° 35, 43, 108 y 117*, que no pertenecen a ninguna colección pero sí forman parejas con otras sonatas a partir de diferentes Mss. Dada la homogeneidad estilística de este Ms. y su evidente cercanía al lenguaje scarlattiano en unos años (1752-1756) en los que ambos músicos pudieron tener contactos más o menos eventuales o continuos, se puede deducir que ésta es por ahora la fuente más antigua de sonatas de Soler, por lo que todas las demás fuentes aquí tratadas (**Mc**, **MPG** y **RB**) deben ser posteriores. Además, este Ms. parece confirmar la ordenación cronológica aquí propuesta para estas tres fuentes, puesto que 6 de las 12 sonatas de **Mc** ya estaban en este Ms., mientras que **MPG**, como vemos, no contiene ninguna obra en común con él, lo que implica una composición posterior, pero anterior a su vez a **RB**, que toma sonatas tanto del Ms. de Nueva York como de **Mc** y de **MPG**.

³⁷ La ubicación del Grupo *S* en la SK: *t* en una obra en modo mayor que se observa en la *Sonata n° 41* se encuentra en la *Sonata n° 45* “Por la Princesa de Asturias”, datada en 1765, lo que puede dar una pista sobre la fecha de composición del grupo de sonatas de **Mc**.

su autoría, parece más lógico que **MPG** sea anterior a **RB**, y la pista son las sonatas comunes (*Sonatas n° 16, 17, 26 y 27*), que en **MPG** aparecen en la segunda mitad del volumen dentro de una secuencia tonal cromática ascendente, mientras que en **RB** ya no parecen seguir ningún modelo tonal en su colocación. Dado que **RB** es una colección preparada por el propio Soler como regalo para Lord Fitzwilliam, con una posible edición londinense en puertas, no parece lógico que cuatro de sus sonatas sean utilizadas después en otra colección, sino más bien al revés, que el volumen entregado al noble inglés sea una recopilación de obras tanto nuevas como procedentes de algún volumen cercano como **MPG** o **Mc**, y cuyas sonatas adquieren entonces una cierta exclusividad que impide su copia y utilización posterior.

Este volumen contiene 11 *sonatas agrupadas* integradas por dos componentes (*Sonatas n° 28-29, 30-31, 55-69, 70-71, 73-74, 16-17, 26-27, 75-76, 77-78, 80-81 y 49-120*), una *sonata agrupada* con tres «movimientos» (*Sonata n° 32-57-33*), una sonata con número único y dos movimientos (*Sonata n° 79*) y cuatro sonatas aisladas (*Sonatas n° 72, 34, 82 y 157*). Cabe aventurar, como hace van Asperen, si no podría también reunirse la *Sonata agrupada 80-81* en *sol m* con la *n° 82* en *Sol M*, creando así una obra con tres componentes y la misma distribución tonal que la *Sonata n° 32-57-33*. A partir de la *Sonata agrupada 73-74*, la ordenación en el Ms. muestra una secuencia cromática ascendente que empieza en *Re M* y pasa por *Mi \flat M*, *mi m*, *Fa M*, *fa \sharp m*, *Fa \sharp M*, *sol m* y *Sol M*. El estilo es mucho más variado que en **Mc**, puesto que incluye varias obras que responden en todos sus aspectos a la sonata scarlattiana, escritas casi siempre según el tipo *sonata binaria*, al tiempo que muestra también ejemplos del tipo *sonata mixta* (entre ellos las dos *sonatas en tempo variable*, *Sonatas n° 30 y 81*) y los primeros casos del tipo *forma sonata* (*Sonatas n° 32, 33 y 157*). Si puede valer como signo de un cierto distanciamiento del más puro estilo scarlattiano, varias de estas obras muestran además, como dije más arriba, pasajes que utilizan el tópico «fantasía» (*Sonatas n° 79/1, 81 y 120*) o también pasajes, grupos temáticos o una construcción global con una clara alusión al tópico «sensibilidad» (*Sonatas n° 26, 32, 74 y 77*).

Estas dos últimas pistas —el uso de los tópicos «fantasía» y «sensibilidad»— se van a unir, por tanto, a otros criterios que también pueden contribuir a determinar la fecha aproximada de algunas sonatas, como es su pertenencia a un Ms. que contenga sonatas datadas con más seguridad, si además hay una evidente coincidencia en el estilo, o la presencia de pasajes muy similares entre sonatas. Con estos datos unidos a las anteriores consideraciones, proponemos el ensayo de cronología que figura en el **Cuadro 2**.

Períodos	Año	Colecciones o ediciones	Sonatas contenidas
1752-1760		Volumen de sonatas entregado en Montserrat (→¿Ms. de Nueva York?)	Varias de estas sonatas pueden estar repartidas entre Mc, MPG y otros Mss. ³⁸ <i>Sonatas n° 7, 12, 13, 43, 108, 117. Sonatas agrupadas 87-42, 86-84, 85-90, 14-35</i>
1761-1765		4 volúmenes de sonatas	Varias de estas sonatas pueden estar repartidas entre Mc, MPG y otros Mss.
1761-1766		<i>Ms. de Madrid (Mc)</i>	<i>Sonatas agrupadas 154-88, 86-84, 41-89, 85-90, 54-15, 87-42</i>
1761-1766		Mss. diversos con varias <i>sonatas agrupadas</i> o individuales	<i>¿Sonatas (agrupadas) 35-[52]-116, 36, 43, 83, 100-103, 101, 102-104, 106, 112-108, 113-129, 114, 115, 117, 118, 124, 125, 127?</i>
	1765		<i>Sonata n° 45 “Por la Princesa de Asturias” (¿Sonata agrupada 45-51?)</i>
	1767	<i>Ms. MO 608</i> (fecha del Ms.)	<i>¿Sonatas n° 37, 38, 39, 131?</i>
1765-1771		<i>40 Sonatas</i>	Varias de estas sonatas pueden haber sido compuestas para el protegido del Duque y pueden figurar en MPG
1765-1771		<i>Ms. Paul Guinard (MPG)</i>	<i>Sonatas (agrupadas) 28-29, 30-31, 55-69, 32-57-33, 70-71, 72, 34, 73-74, 16-17, 26-27, 75-76, 77-78, 79, 80-81, 82, 49-120, 157</i>
¿ -1772		<i>XXVII Sonatas Birchall (RB)</i>	<i>Sonatas (agrupadas) 1, 2, 3, 4, 5-6, 7-8-9, 10-11, 12-13-14, 15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-23, 24-25, 26-27</i>
1766-1776		Mss. diversos con varias <i>sonatas agrupadas</i> e individuales (p. ej. <i>Ms. BM 990</i> , que indica 1773)	<i>¿Sonatas (agrupadas) 44, 47-48, 60, 105, 107, 110, 111, 119-132, 121, 126, 128, 130, 155-156, 158?</i>
	1774	<i>6 Conciertos para dos órganos</i>	
	1776	<i>6 Quintetos para clave y cuerda, Obra 1ª</i>	
	1777	<i>6 Sonatas, Obra 2ª</i>	<i>Sonatas multitemporales n° 63-68</i>
	1778	<i>6 Sonatas, Obra 3ª</i>	<i>Sonatas multitemporales n° 134-138</i>
	1779	<i>6 Sonatas, Obra 4ª</i>	<i>Sonatas multitemporales n° 91-96</i>
1776-1783		Sonatas no datadas copiadas junto con sonatas de los ciclos del Infante, quizá pertenecientes a alguno de los desaparecidos	<i>Sonatas (agrupadas) n° 46, 53, 109-56, 159</i>
	1780	<i>6 Sonatas, Obra 5ª</i>	Desaparecida (<i>¿Sonata 109-56?</i>)
	1781	<i>6 Sonatas, Obra 6ª</i>	Desaparecida (<i>¿Sonata 109-56?</i>)
	1782	<i>6 Sonatas, Obra 7ª</i>	<i>Sonatas multitemporales n° 61-62</i> <i>Sonatas-rondó n° 58-59</i>
	1783	<i>6 Sonatas, Obra 8ª</i>	<i>Sonatas multitemporales n° 97-99</i>

Cuadro 2 Cronología provisional de las sonatas de Antonio Soler. Para las atribuciones de fecha en sonatas no pertenecientes a colecciones, véase el Apéndice 1 y el *Catálogo* de Rubio.

4.3. Coda

Es mi deseo que este trabajo haya sido una aportación sustancial y útil para futuras investigaciones en varios terrenos:

³⁸ Cf. Nota 36 más arriba y Nota a las «Fuentes y ediciones antiguas» del Apéndice 1. Incluyo aquí las sonatas del Ms. de Nueva York copiadas después en otros Mss., pero datadas entre 1752 y 1760.

1. La presentación de una terminología temática, armónica, cadencial y formal actualizada, rigurosa a la vez que flexible, y aplicable no sólo al repertorio de sonata en general, sino a cualquier género basado en las formas de sonata.
2. La revisión y actualización de los datos biográficos de Antonio Soler, desmontando unos cuantos lugares comunes erróneos y aportando nueva luz en otros aspectos.
3. El estudio de la sonata binaria en el marco de las más recientes teorías sobre la sonata, intentando paliar por una parte la habitual desatención hacia dicho tipo formal e introduciendo al mismo tiempo una completa tipología de modelos y submodelos para clasificar el comportamiento temático, armónico y formal que se produce en el interior de las tres secciones normativas de la sonata, y una sucinta división de los tipos formales en *sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*.
4. El establecimiento de diferentes categorías tipológicas que recogen diferentes rasgos técnicos y estilísticos con el fin de obtener una visión completa, precisa y rigurosa de cada sonata. Estos son: los *modelos formal-funcionales* (ampliados a partir de la clasificación original de W. Caplin); las *derivaciones* y las *fusiones*; las *variantes* y las *modificaciones*; las *acumulaciones*, las *proporciones* y la *crux* (actualizando la versión original de Kirkpatrick y la revisión de Hepokoski & Darcy).
5. La ubicación del repertorio ibérico de sonatas en este nuevo contexto teórico y sistemático, en particular el de los predecesores de Soler, extrayendo los rasgos fundamentales que ayudan a explicar la aportación de nuestro autor a este panorama.
6. Un estudio completo y profundo de *todas* las sonatas de Soler a la luz de las citadas teorías en el campo de la sonata y las funciones formales, utilizando además un análisis basado en la serie de tipologías explicada más arriba en relación con los diversos parámetros musicales.
7. La recopilación de las observaciones analíticas en forma de esquemas-resumen con toda la información temática, armónica, cadencial y formal relevante, a lo que se une una tabla de tipologías que recoge las categorías halladas en cada sonata y un comentario específico con la información más destacada.
8. La evidencia de la singularidad de las sonatas de Soler en el marco de los repertorios de sonata en la Península ibérica y en el resto de Europa, poniendo de relieve una aportación hasta ahora prácticamente ignorada y que en algunos aspectos muestra un carácter precursor respecto a ciertas prácticas temáticas, armónicas y formales.
9. La conclusión (por ahora) de la edición integral de las sonatas de A. Soler con mi edición de las *20 Sonatas*, que incluye tanto los números que S. Rubio no alcanzó a publicar como los nuevos hallazgos que en este tiempo han salido a la luz.

En resumen, creo que este trabajo supone por una parte un paso más en la recuperación de nuestro patrimonio musical, todavía hoy falto de la atención que merece, y por otra parte es una aportación a la metodología que, partiendo de las más recientes teorías sobre la sonata, puede por ello sentar las bases para futuras investigaciones que seguramente no tardarán en llegar.

Enrique Igoa Mateos

20 de mayo de 2013

APÉNDICE 1

OBRAS PARA TECLADO DE ANTONIO SOLER

Estudio crítico de las ediciones

Fuentes originales y ediciones modernas

Catálogo

Notas

ESTUDIO CRÍTICO DE LAS EDICIONES

La primera tarea para abordar el estudio de las sonatas de Soler ha sido, naturalmente, recolectar las ediciones existentes, lo que ha significado en muchos casos encontrarse con sorpresas desagradables. Por ello tengo que aclarar, en primer lugar, que la motivación que me ha llevado a emprender la edición de 20 sonatas que luego comentaré ha sido el descubrimiento –a raíz de este trabajo sobre las sonatas de Soler– de la precariedad de las ediciones existentes, y sobre todo la constatación de que había un número importante de sonatas aún por publicar. Sirva el estudio crítico que allí he incluido como prolegómeno aquí también para el conocimiento y valoración de las ediciones modernas. El listado completo de fuentes, ediciones antiguas y ediciones modernas se encuentra a continuación de este estudio inicial.

1. Ediciones de Joaquín Nin

La primera edición moderna en la que se incluyen sonatas de Soler es la realizada por Joaquín Nin en París, que consta de dos volúmenes editados en 1925 y en 1928.¹ Cada volumen es una especie de antología de música española para tecla de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX. En la primera antología, Soler es el autor privilegiado, con 12 sonatas, pero en la segunda sólo figuran dos sonatas de nuestro autor, aunque hay que añadir que la sonata que Nin considera obra de Cantallos en el primer volumen (nº 14), es también de Soler (la *Sonata n.º 60-2*). La publicación, como cabe esperar, está muy lejos de los criterios musicológicos empleados en las ediciones científicas. En ella hay todo tipo de signos dinámicos, agógicos, de articulación y hasta de metrónomo de la propia cosecha de Nin, realizada pensando claramente en el piano como instrumento, aunque esto no sea en sí criticable, sino más bien el hecho de ofrecer *su interpretación* de esta música. En todo caso, tiene el mérito de ser la primera edición moderna que ponía a disposición de los teclistas en general una música bastante poco accesible en aquellos tiempos. El propio Nin explica que en la fecha de la edición ha podido identificar 65 sonatas de Soler, de las que él posee 42. De estas, 27 proceden de la única edición de la época del autor, la realizada por Birchall en Londres.² Además posee una copia del llamado ahora *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, pero que él denomina “de París”, puesto que se lo dio a conocer Henri Prunières, director de la Revue Musicale de Paris. Por último, agradece a Monsieur Paul Guinard la noticia de un manuscrito con 33 sonatas que este profesor encontró en una librería de viejo, el que ahora se conoce como *Manuscrito Guinard*. Con material procedente de la edición de Birchall y del *Manuscrito del Conservatorio de Madrid* –junto con un manuscrito que, según Samuel Rubio, está desaparecido, pero que perteneció al P. Nemesio Otaño, para la *Sonata n.º 118*– hace una selección muy acertada de sonatas, puesto que las elegidas están hoy entre las más populares de su autor.

En la tabla siguiente se pueden ver las equivalencias entre las sonatas editadas por Nin y su numeración en Rubio.

Nin 1925	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14 (Cantallos)
Rubio	24	21	2	15	84	85	86	87	88	89	42	90	60-2

Nin 1928	2	3
Rubio	118	19

¹ NIN, Joaquín (ed.). *Seize Sonates Anciennes d'auteurs espagnols*. Editions Max Eschig, 1925. Incluye 12 sonatas de Antonio Soler, así como sonatas de Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano y Mateo Ferrer. NIN, Joaquín (ed.). *Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols. Deuxième Recueil*. Max Eschig, 1928. Incluye 2 sonatas de Antonio Soler y obras de Vicente Rodríguez, Freixanet, Narciso Casanovas, Rafael Anglés, Felipe Rodríguez y José Gallés.

² BIRCHALL, Roberto. *XXVII Sonatas para Clave, por el Padre Fray Antonio Soler, que ha impreso Roberto Birchall. Núm. 133. New Benet Street. Impresas en el siglo XVIII*.

2. Edición de Samuel Rubio

Como se puede apreciar en el listado que figura más adelante, la edición más completa es la realizada por Samuel Rubio en la desgraciadamente extinta Unión Musical Española (UME).³ Consta de 7 volúmenes y un total de 120 sonatas, aunque el Catálogo⁴ elaborado por el propio Rubio recogía un grupo de sonatas y obras para órgano que habrían ocupado el Vol. 8, un empeño que no llegó a culminar. Son precisamente las sonatas de este nunca publicado volumen las que aquí presento, algunas en primera edición mundial y otras en primera edición española.⁵ Además de estas sonatas, mi edición incluye algunas más descubiertas con posterioridad y que contribuyen así a aumentar el corpus teclístico de Soler.

Es necesario hacer algunas precisiones sobre esta edición antes de proseguir con las restantes publicaciones. Nadie puede negar el gigantesco esfuerzo que realizó S. Rubio para llevar adelante la tarea de publicar un número tan ingente de sonatas, y máxime en una época, en un país y con unos medios caracterizados por una precariedad musical manifiesta. Pero son justamente estas condiciones casi artesanales y la magnitud del empeño las que han propiciado algunos lógicos errores en la edición que nos ocupa, así como la defectuosa numeración y catalogación de las obras instrumentales que incluye Rubio en su Catálogo. Sobre la primera cuestión sólo cabe esperar la posibilidad de volver a editar estos 7 volúmenes libres de errores, naturalmente, tras haber cotejado los manuscritos o, al menos, adjuntar una fe de erratas en cada volumen para evitar que dichos errores se perpetúen en conciertos y grabaciones.

La segunda cuestión requiere una explicación más minuciosa. Rubio empezó a numerar las sonatas a partir de las 27 *Sonatas* publicadas por Birchall en Londres, para continuar con las procedentes del llamado *Manuscrito Guinard*, con la salvedad de que este grupo de sonatas no fue numerado correlativamente tras las sonatas de Birchall, por lo que aparecen dispersas a lo largo del catálogo alternando con otras sonatas de procedencias a su vez muy diversas.⁶ A partir de ahí continuó numerando las sonatas a medida que las encontraba en bibliotecas y archivos, sin atender a ningún criterio cronológico (ciertamente difícil, pero no imposible de aplicar) o de otra índole, lo que ha producido finalmente una secuencia numérica claramente arbitraria. Además de esto, a partir del nº 145 incluye entradas tan alejadas de la sonata como los *Seis conciertos de dos órganos* (nº 145), el famoso *Fandango* (nº 146) y una serie de obras para órgano que incluye preludios, fugas, pasos, intentos y versos (nº 147-153), todo lo cual constituye una notoria incoherencia.⁷ Las consecuencias de estas arbitrariedades son múltiples:

- El *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, otra de las colecciones (12 sonatas) que podía haber numerado y publicado de forma correlativa (evitando las ya repetidas, como la *Sonata nº 15*) fue numerado y editado parcialmente (las 7 sonatas que van del nº 84 al 90), dejando sin publicar las 4 restantes, aunque tres de ellas fueron finalmente incluidas en el Catálogo, y esto es una historia que continúa en el siguiente punto.

³ RUBIO, Samuel (ed.), 1957-72. *P. Antonio Soler. Sonatas para instrumentos de tecla*. Tomos 1 a 7. Unión Musical Española, Madrid.

⁴ RUBIO, Samuel, 1980. *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca. El *Catálogo* está dividido, básicamente, en dos grandes grupos: obras vocales (sacras y profanas) y obras instrumentales. Hay una numeración correlativa para todas las obras, que consiste en la letra “R” seguida de un número. El primer grupo abarca desde la R. 1 hasta la R. 335. El segundo va desde la R. 336 hasta la R. 471, pero en este caso cada obra lleva otra numeración propia como *Sonata nº 1 R. 336*, *Sonata nº 2 R. 337*, etc.

⁵ Sólo una de ellas, la *Sonata nº 154*, había sido ya publicada en España, pero en este momento la partitura está completamente agotada y no hay ninguna reedición prevista.

⁶ En concreto, las sonatas del *Manuscrito Guinard* llevan los números 28-34, 49, 55, 57, 69-82, 120 y 152. A ellas hay que añadir las sonatas nº 16, 17, 26 y 27, que ya estaban numeradas por su pertenencia a la edición de Birchall. Hay que precisar, además, que el nº 152 no corresponde a una sonata, sino a unos *Versos para Te deum*, y esta incongruencia en la catalogación es otro de los problemas del Catálogo de Rubio, como veremos.

⁷ No le habría sido muy difícil a S. Rubio consultar catálogos elaborados con el debido rigor científico como los de W. Schmieder (J.S. Bach), A. von Hoboken (Haydn), Köchel (Mozart), etc., que en la época en la que confeccionó su catálogo (1980) llevaban muchos años publicados.

- La precipitación por publicar estas sonatas alcanza su máximo en el Vol. 3, donde 5 de las sonatas allí incluidas eran en realidad movimientos de sonatas en cuatro movimientos, como él mismo ya sospechaba y así lo hizo constar en la lista de fuentes. Cuando más adelante descubrió en otros manuscritos dichas sonatas completas, tuvo que “extraer” dichas sonatas de su anterior puesto, y para no mover toda la numeración “aprovechó” dichos números para incluir otras sonatas que estaban por publicar (las tres del *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*), otra procedente del Manuscrito de los duques de Villahermosa (Pedrola) y otra de un manuscrito de la Biblioteca de Cataluña. La transferencia fue de esta forma:

<i>Sonatas (num. antigua)</i>	<i>Ubicación actual</i>	<i>Fuente de la entrada actual</i>	<i>Edición actual</i>
41	96 (II)	Rubio 52 (Mc 3/429)	F 5 * H
42	96 (IV)	Rubio 52 (Mc 3/429)	B ₁ 38 * F 12 * L ₁ 11
45	94 (IV)	Rubio 54	E
54	92 (I)	Rubio 52 (Mc 3/429)	B ₁ 29 * F 9 * H
60	99 (I/IV)	Rubio 43 (Bbc 932/1)	B ₁ 23-24

- El resultado de este embrollo es que en el Catálogo figuran las nuevas entradas, pero nunca se ha llegado a reeditar el Vol. 3 con estas nuevas sonatas, por lo que la edición actualmente disponible sigue siendo la original. Para encontrar las actuales sonatas nº 41, 42, 45, 54 y 60 hay que recurrir a las ediciones mencionadas en la tabla.
- Una lamentable consecuencia del desorden a la hora de asignar número de entrada es que se han perdido muchas de las agrupaciones originales de sonatas por parejas en la misma tonalidad –*sonatas agrupadas*–, un rasgo estilístico consustancial a la sonata ibérica en aquellos años. En efecto, Rubio sólo mantiene el orden original de las 27 primeras sonatas, las procedentes de Birchall (donde ya hay varias parejas de sonatas en la misma tonalidad), pero las sonatas del Manuscrito Guinard (casi todo basado en parejas tonales) las ubicó a saltos y en desorden, como hemos visto, y lo mismo hizo con el Manuscrito del Conservatorio de Madrid, que consiste en seis parejas de sonatas, cada pareja en la misma tonalidad.
- Otro problema es el de las sonatas falsamente atribuidas a Soler, en algunos casos debido a la poca solvencia de la fuente, pero en otros a causa de despistes imperdonables. En efecto, aunque el estilo de Soler y el de Scarlatti tengan evidentes parecidos, y aunque muchas fuentes contengan falsas atribuciones, el libro de Kirkpatrick sobre Scarlatti estaba publicado desde 1953 (en inglés), y además había ediciones disponibles de sus sonatas como para haber cotejado cualquier duda, antes de incluir una entrada errónea en el catálogo, máxime conociendo el poco rigor de muchas de las fuentes en aquellos años. El caso es que la obra que Rubio numeró como *Sonata nº 133* es en realidad la *Sonata K. 27 en si menor* de D. Scarlatti, que además pertenece a la colección de los famosos *30 Essercizi* de 1738. Otro tanto le ocurrió con la *Sonata nº 139*, que es en realidad una versión transportada del *Rondeau: “Les Bergeries”* del *Ordre nº 6* de las *Pièces pour clavecin* de F. Couperin, que tampoco es un desconocido. Además de estas dos obras, las sonatas nº 40, 123, 140 y 141 son de otros monjes de Montserrat, como ha demostrado recientemente Daniel Codina.⁸
- Por otra parte, las sonatas nº 142 y 143 se hallan incompletas en los manuscritos correspondientes, mientras que la *Sonata nº 144* (también incompleta) parece formar parte de las *6 Sonatas Obra 7ª* (1782), de las que sólo quedan las numeradas como *Sonatas nº 61 y 62* en cuatro movimientos y otros dos movimientos sueltos, las *Sonatas nº 58 y 59*.
- Tras el mencionado grupo de obras que no son sonatas pero que Rubio numeró correlativamente tras la *Sonata nº 144*, se termina el Catálogo tal y como lo publicó en

⁸ CODINA, Daniel, 1991. “La sonata 40 del P. Antonio Soler, segons l’edició de S. Rubio. Revisió crítica de les seves fonts manuscrites”. *Anuario Musical* nº 46, pp. 195-202. También sospecha Codina en su artículo de las sonatas nº 111 y nº 115.

1980 (con el *nº 153* como última entrada). Sin embargo, Bob van Asperen, al realizar su grabación de la integral de la obra de Soler para clave publicada en 1992 grabó la sonata del Manuscrito del Conservatorio de Madrid que Rubio no publicó en ninguna de sus volúmenes y que ni siquiera incluyó en el Catálogo, y la numeró como *Sonata [nº 154]* por seguir la numeración de Rubio. En esta edición las sonatas encontradas recientemente se numerarán, por tanto, como sonatas nº 155, 156, 157, 158 y 159.

- Por último hay que recordar que Rubio no catalogó ni editó los 8 *Preludios* contenidos en *La llave de la modulación*. A pesar de ello, algunos intérpretes los han incluido en sus grabaciones recordando su función de preámbulo, al ubicarlos como pórtico de sonatas en igual tonalidad (Bob van Asperen, Luis Fernando Pérez; v. § 5).

3. Edición de F. Marvin

La siguiente edición por número de sonatas es la efectuada por el pianista y musicólogo Frederick Marvin. En realidad hay que hablar de dos colecciones.⁹ Por una parte está la edición en 6 volúmenes que incluye un total de 44 sonatas (**B₁**), editada inicialmente en Mills Music Ltd. y finalizada en Continuo Music Press. La otra edición es una selección de otras 18 sonatas diferentes publicada por Henle Verlag (**B₂**).

Resulta fácil apreciar –observando la fecha de inicio de esta edición– una sospechosa coincidencia con la de S. Rubio. ¿Quién empezó antes, quién lo hizo después? Desde luego, Marvin no oculta sus intenciones: agradece a muchas personas e instituciones la ayuda para “crear la primera edición auténtica de la mayor parte de las composiciones del Padre Soler para el teclado”,¹⁰ lo cual implica que, o bien no conocía el trabajo de Rubio o que –conociéndolo– pensaba adelantarse a él. Por otra parte, Marvin cataloga las sonatas utilizando en este caso la letra “M” antes del número asignado, lo que no deja lugar a dudas sobre sus intenciones.¹¹ En todo caso, la crítica sobre los criterios de ordenación empleados en esta edición tiene que ser, por fuerza, demoledora: no hay ningún criterio. Sencillamente, ha tomado sonatas de manuscritos procedentes principalmente de la Biblioteca de Cataluña, de Montserrat, del Manuscrito Guinard y de la edición Birchall y las ha colocado una tras otra, sin intentar una ordenación cronológica, por parejas tonales, o, lo más fácil, creando grupos a partir de las fuentes (como han hecho varios después). Por otra parte, el número de sonatas incluido en cada volumen es muy desigual, por lo que hay tomos hasta con 13 sonatas y otros con 2 ó 1, todo lo cual produce un notorio desequilibrio que no tiene justificación. En algunos casos también Marvin edita como sonata lo que es sólo un movimiento de una sonata de tres o cuatro, y en otro caso asigna un solo número a lo que son en realidad dos sonatas en un movimiento. Y para terminar el desaguizado, se permite incluir en la edición signos dinámicos y agógicos de todo tipo (ninguno de los cuales está en el original, por supuesto) que están fuera de lugar en una edición de música de esta época, no porque no se hagan, sino porque es el intérprete –en función del instrumento elegido–, quien aplica sus criterios en este terreno, y para ello lo mejor es una edición “limpia” de sugerencias.

En cuanto a la edición de las *18 Ausgewählte Klaviersonaten*, las fuentes son las mismas, aunque aquí también está el Manuscrito del Conservatorio de Madrid. Por lo menos en este caso no añade ya ningún signo dinámico o agógico de su cosecha, aunque la falta de criterio en la ordenación sigue siendo la tónica dominante. Además, aquí la numeración empieza de nuevo desde M. 1, M. 2, etc., por lo que se pierde la supuesta continuidad con las primeras 44 sonatas.

⁹ MARVIN, Frederick (ed.). *Antonio Soler. Sonatas for Piano*. Vol. I- IV. Mills Music Ltd., London, 1957-68. Vol. V-VI. Continuo Music Press Inc., New York, 1976-82.

MARVIN, F. (ed.) *Antonio Soler. 18 Ausgewählte Klaviersonaten*. G. Henle Verlag, München, 1993.

¹⁰ Ibid., Vol. I. *Sources*. Este comentario está firmado el 11 de junio de 1957.

¹¹ Por lo menos Rubio utilizó la “R” para catalogar todas las entradas del *Catálogo* elaborado por él, que al fin y al cabo incluía todas las obras entonces conocidas de Soler.

En la siguiente tabla se puede cotejar la numeración de las sonatas otorgada por Marvin en las dos colecciones y su correspondencia con la numeración vigente, que es la de Rubio (con todos sus defectos).¹²

<i>Marvin I</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>Rubio</i>	48	100	32	18	66 (II)	27	72	117	74

<i>Marvin II</i>	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
<i>Rubio</i>	7	103	47	62 (IV)	17	22	10	113	79	78	80	81

<i>Marvin III</i>	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
<i>Rubio</i>	57	60 (I)	60 (II)	132	119	56	39	54	67 (II)	71	4	77	92 (IV)

<i>Marvin IV</i>	35	36	37	38	39	40	41	<i>Marvin V</i>	42	<i>Marvin VI</i>	43	44
<i>Rubio</i>	94	128	90	42	63 (I-II)	6	53	<i>Rubio</i>	98	<i>Rubio</i>	76	126

<i>Marvin 18</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Rubio</i>	12	14	21	13	88	105 / 2	86	34	[157]	24	25	31	19	36

15	16	17	18
33	26	5	9

4. Las ediciones inglesas

Son dos, principalmente, las ediciones realizadas en Inglaterra que incluyen un número significativo de sonatas. Cada una parte de una única fuente, y esto supone un criterio bastante más coherente que el empleado por Rubio o por Marvin. La edición de Barry Ife y Roy Truby es una transcripción moderna e integral de las 12 sonatas que integran el *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, mientras que la edición de Kenneth Gilbert recoge 14 de las 27 sonatas entregadas por Soler a Lord Fitzwilliam en 1772 y editadas por Birchall en Londres en 1796.¹³

Ife y Truby presentan una edición que se atiene escrupulosamente al manuscrito original y al orden interno de las sonatas (que muestra así la agrupación original por parejas tonales), respetando incluso el aspecto y la grafía de la música (aunque en algún caso pueda resultar chocante). El estudio previo es, sin duda, el mejor, y en él se actualizan los datos que entonces había sobre las sonatas de Soler: tipos de sonatas empleados, sonatas en un movimiento, sonatas emparejadas, sonatas en varios movimientos, ensayo de cronología (según las fechas y datos ofrecidos por Rubio en el *Catálogo*) e indicaciones para la interpretación. Es muy importante recordar que, mientras no haya una reedición del Vol. 3 de la edición de Rubio, ésta es la única edición que contiene las “verdaderas y actuales” sonatas nº 41, 42 y 54, además de la 154.

La edición de Gilbert, complementaria de la anterior, muestra una selección en la que hay un evidente intento por recoger las parejas tonales existentes en el original (y cuya ordenación

¹² La *Sonata nº 9* de las *18 Ausgewählte Klaviersonaten* no había sido catalogada por Rubio. Es la pieza nº 30 del Manuscrito Guinard, que Rubio –a partir de la indicación de *Cantabile*– descartó como sonata. Sin embargo, Marvin sí la edita como tal, y efectivamente responde a este género en la misma medida que las demás. Siguiendo el criterio de continuar la numeración allí donde la dejó Rubio, a esta sonata le he asignado el nº 157, tras las entradas correspondientes a la nº 154 (numerada por van Asperen), la nº 155 y nº 156 (Manuscrito Worgan de Yale).

¹³ IFE, Barry & TRUBY, Roy (ed.). *Antonio Soler. Twelve Sonatas* (The Madrid Conservatory Manuscript) Oxford University Press, Oxford, 1989.

GILBERT, Kenneth (ed.). *Antonio Soler. 14 Sonatas for Keyboard from the Fitzwilliam Collection*. Faber Music Limited, London, 1987.

es consecutiva), y por ello 10 de las sonatas se pueden ver como 5 sonatas en dos movimientos en la misma tonalidad, mientras que las cuatro restantes serían sonatas en un solo movimiento.

En la siguiente tabla se pueden ver las correspondencias entre ambas ediciones y la numeración de Rubio.

<i>Ife & Truby (Ms. Madrid)</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Rubio</i>	[154]	88	86	84	41	89	85	90	54	15	87	42

<i>Gilbert (Fitzwilliam)</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Rubio</i>	1	4	8	9	11	16	18	19	20	21	24	25	26	27

5. Otras ediciones

Las restantes ediciones accesibles en nuestro país de sonatas de Soler son muy limitadas en sus intenciones, o forman parte de monografías más amplias:

- la edición de M.S. Kastner en Schott¹⁴ incluye cuatro sonatas procedentes de dos fuentes diferentes, ambas en la Biblioteca de Cataluña, y de ahí el título del volumen. Son las *Sonatas n° 52 y 116*, por una parte, y las *Sonatas n° 119 y 132*, por otra;
- la edición de 1979 de Antonio Baciero se reduce a una sola obra, encontrada en un manuscrito procedente de la biblioteca de los duques de Villahermosa en Pedrola.¹⁵ Se trata de la *Sonata n° 45* “Por la princesa de Asturias”;
- la edición que el propio Samuel Rubio y Juan José Rey realizaron también en 1979 incluía precisamente la nunca catalogada *Sonata n° 154*, así como la *Sonata n° 41* y la *Sonata n° 54*, todas ellas procedentes del *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, y que, como vimos, no había publicado Rubio en sus 7 volúmenes.¹⁶ El problema es que esta edición está actualmente descatalogada y sólo es accesible mediante copia de los ejemplares existentes en bibliotecas.

Dentro de la magna colección de Antonio Baciero titulada *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*,¹⁷ el vol. IV incluye por una parte la *Sonata n° 113* (llamada aquí, de acuerdo con el manuscrito, “Tocata de tercer tono”), procedente del Archivo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres), que además está emparejada en el manuscrito con nuestra *Sonata n° 129*, una de las obras que se publican aquí por primera vez. Además de esto, Baciero tiene el acierto de publicar en el mismo volumen los *Ocho Preludios* procedentes de *La llave de la modulación y antigüedades de la Música*, en lo que constituye la única edición moderna de esta breve pero interesante colección de miniaturas que, como hemos dicho más arriba, más de un intérprete ha puesto en relación con sonatas en la misma tonalidad, poniendo en evidencia su misión de preámbulo libre para obras más normativas.

Diez años después, en otra excelente edición de música hispánica para tecla,¹⁸ Ife y Truby recogen 5 sonatas de Soler (las n° 115, 117, 21, 100 y 19), junto con el *Preludio n° 1* de *La llave de la modulación*. La antología incluye también obras de Vicente Rodríguez Monllor, Sebastián de Albero, Félix Máximo López y José Ferrer.

¹⁴ KASTNER, Macario S. (ed.). *P. Antonio Soler. 2 + 2 Sonatas*. Edition Schott, Mainz, 1956.

¹⁵ BACIERO, Antonio (ed.). *Cuadernos para el piano. Vol. I* “Sonata por la princesa de Asturias de A. Soler”. Real Musical, Madrid, 1979.

¹⁶ RUBIO, Samuel & REY, Juan José (ed.). *P. Antonio Soler. Tres sonatas para Clave*. Seminario de Estudios de la Música Antigua, 1979. Resulta chocante que en esta edición se numeren las sonatas de 1 a 3, sin mencionar la numeración real, cuando dos de ellas ya tenían un número propio dentro del *Catálogo*.

¹⁷ BACIERO, Antonio (ed.). *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*. Vol IV. Unión Musical Española, Madrid, 1979.

¹⁸ IFE, Barry & TRUBY, Roy (ed.). *Early Spanish Keyboard Music*, Vol. III. Oxford University Press, Oxford, 1989.

La última edición de la que tenemos noticia es la realizada en la desaparecida editorial *Scala Aretina – Ediciones Musicales*, data de 2002 y ni en la portada ni en el interior figura el nombre del editor/transcriptor, aunque sí están las fuentes.¹⁹ El título es *13 Sonatas y un Rondó para clavecín*, e incluye las cinco sonatas nunca reeditadas correctamente en el Vol. 3 de Rubio (nº 41, 42, 45, 54 y 60),²⁰ así como algunas de las que publicamos en nuestra edición (nº 121, 125, 127, 130, 154, 155, 156, 159), en algún caso a partir de fuentes diferentes, como veremos en cada caso particular. El autor de la edición no proporciona los números de las sonatas ya catalogadas por Rubio, y se limita a poner una tras otra las sonatas transcritas sin ningún criterio de ordenación²¹ y sin estudio crítico alguno. La tabla siguiente aclara las correspondencias:

<i>Scala</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
<i>Rubio</i>	45	155	156	60 (I)	60 (II)	130	121	42	154	41

<i>Scala</i>	XI	XII	XIII	Rondo
<i>Rubio</i>	54	125	127	159

6. La edición de José Sierra

En 1997 José Sierra realizó la edición de la obra completa de Antonio Soler para órgano,²² incluyendo por un lado las entradas nº 147 a 153 del *Catálogo* (apartado en el que Rubio escribe “Música específica para órgano”), y por otro lado los *intentos* que constituyen los movimientos finales de las sonatas nº 63-68, y por eso es necesario mencionar esta publicación como una aportación editorial más al corpus de sonatas. El citado grupo de sonatas tiene un claro sabor organístico, y ya los *intentos* habían sido publicados por F. Pedrell en 1908 en una *Antología de organistas clásicos españoles*.

En la tabla siguiente se pueden ver las correspondencias entre esta edición y las entradas del *Catálogo* de Rubio:

<i>Sierra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
<i>Rubio</i>	147	148	149	150	151	63 (III)	64 (III)	65 (III)	66 (III)	67 (III)	68 (III)	152	153

7. Ediciones en Internet

No se puede prescindir hoy en día de la contribución de Internet en la difusión de partituras, entre otras cosas, y por ello ha sido necesario ver qué ofrecía el **IMSLP** (International Music Score Library Project – Proyecto de Biblioteca Internacional de Partituras Musicales: <http://imslp.org/wiki>). Desgraciadamente, en lo que a Soler se refiere, no hay nada nuevo que añadir; más bien al contrario, los 10 volúmenes que se ofrecen con 10 sonatas cada uno no son más que una copia realizada por Steve Wiberg en la inencontrable Due West Editions de la edición de Samuel Rubio, manteniendo todos los errores del citado vol. 3, además de otros muchos errores puramente musicales que no han sido corregidos, ya que el editor se ha limitado a copiar la edición de Rubio mediante el editor de partituras Finale. Un verdadero *fiasco*.

¹⁹ Antonio Soler. *13 Sonatas y un Rondó para clavecín*. Scala Aretina Ediciones Musicales. Mollerussa, 2002. Esta edición la he conocido en el momento de redactar estas notas (junio de 2010), gracias al envío realizado por el clavecinista Gilbert Rowland (responsable de la última integral de las sonatas de Soler en Naxos).

²⁰ La *Sonata nº 60* se publica erróneamente dividida en dos sonatas.

²¹ La ordenación a partir de su localización en el Ms. habría dejado ver alguna posible sonata pareada.

²² SIERRA, José (ed.). *Antonio Soler. Música para órgano*. Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 1997.

8. La edición de Enrique Igoa

La edición que ha publicado la Editorial Piles empieza justo allí donde se quedó la edición de Samuel Rubio, es decir, en el nunca publicado vol. 8, pero tras haberlo cribado de errores y falsas atribuciones, y omitiendo las obras para órgano, el *Fandango* y los *Conciertos*. Algunas de las sonatas de este volumen ya habían sido editadas, pero casi siempre fuera de España, por lo que nos parece obligado ofrecer finalmente una “versión española” de las mismas. Además de ello, se incorpora aquí una nueva edición de la *Sonata n° 154* (la 1ª obra del *Manuscrito del Conservatorio de Madrid*, que Rubio no llegó ni siquiera a catalogar con número, aunque sí llegó a editar, como vimos), puesto que la única edición disponible está totalmente descatalogada. Tras ella se sitúan dos sonatas que aparecen juntas en un manuscrito perteneciente a la Yale School of Music, así como en otro de la Biblioteca de Cataluña. La primera de ellas, además, aparece en otra copia existente en el Instituto Español de Musicología: son la *Sonata n° 155* y la *Sonata n° 156*. Tras ellas hay que incluir la única obra del *Manuscrito Guinard* que Rubio no catalogó ni editó, el *Cantabile* que hace el número 30 de la colección. Esta obra fue editada por Marvin en su colección de *18 Ausgewählte Klaviersonaten*, y en este caso me limito a ubicarla como *Sonata n° 157* y a remitir al lector dicha edición.²³ Tras esta llega una sonata cuya existencia me fue comunicada por Daniel Codina, durante muchos años responsable del Archivo de Música del Monasterio de Montserrat y por tanto experto en el ámbito de la música catalana, una obra escrita para órgano que se ubica como *Sonata n° 158*. Finalmente cierra –por ahora– la edición la *Sonata n° 159*, número que he dado al Rondó que aparece al final del manuscrito Bc 932/1, cuyo conocimiento debo a Gilbert Rowland, quien también la conoció en la edición de Scala Aretina. Este Rondó no fue catalogado por Rubio, a pesar de que el resto de las obras de este Ms. son de Soler, y de que él mismo ya había catalogado algunos rondós como sonatas (aventurando que fueran parte de una sonata en varios movimientos).

²³ *Op. cit.* Ha sido imposible localizar el Manuscrito Guinard, donde se halla la mencionada sonata, por lo que no he podido realizar mi propia transcripción de la misma.

FUENTES Y EDICIONES ANTIGUAS

Tabla comparativa de la nomenclatura de Samuel Rubio en su *Catálogo* y la terminología del RISM para los números 1 a 50 de Rubio. Más abajo se ofrece la lista completa de fuentes según ambas nomenclaturas (cuando no existe equivalente en el RISM se hace constar sólo la numeración de Rubio).

RISM	MO	23	60	63	82	84	85	86	89	477	479	480 ^a	481	482
Rubio	MAM	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

RISM	MO	483	484	485	486	487	488	489	555	608	654	1.207	1.228
Rubio	MAM	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

RISM	MO	1.292 ^b	1.422	1.607	1.631 ^b	1.665	1.881	2.290	2.386	2.522	2.692
Rubio	MAM	26	27	28	29	30	31	32	33	—	34

RISM	BM	990	Bc	791/12	751/4	848	921/2	921/6	921/12	924	932/1
Rubio	MB	35	BC	36	37	38	39	40	41	42	43

RISM	Bc	932/2	932/4	932/5	932/8	932/14	1964	Boc	45	58
Rubio	BC	44	45	46	47	48	---	OC	49	50

<i>Abadía de Montserrat (archivo de música)</i>	Rubio 1-34 MAM	MO 23, 60, 63, 82, 84, 85, 86, 89, 477, 479, 480 ^a , 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 555, 608, 654, 1.207, 1.228, 1.292 ^b , 1.422, 1.607, 1.631 ^b , 1.665, 1.881, 2.290, 2.386, 2.522, 2.692
<i>Abadía de Montserrat (biblioteca)</i>	Rubio 35 MB	BM 990
<i>Biblioteca de Catalunya (Barcelona)</i>	Rubio 36-48 BC	Bc 791/12, 751/4, 848, 921/2, 921/6, 921/12, 924, 932/1, 932/2, 932/4, 932/5, 932/8, 932/14
<i>Orfeó Catalá (Barcelona)</i>	Rubio 49-50 OC	Boc 45, 58
<i>Santa María de la Geltrú (Barcelona)</i>	Rubio 51 SPG	
<i>Biblioteca del Conservatorio de Madrid: Manuscrito del Conservatorio de Madrid.</i>	Rubio 52 BCM	Mc 3/429
<i>Manuscrito de Guinard.</i>	Rubio 53 MPG	
<i>Pedrola (biblioteca de los Duques de Villahermosa)</i>	Rubio 54 PDV	
<i>Valderrobres (Teruel, iglesia parroquial). “Liber musicae”</i>	Rubio 55 VTP	
<i>Archivo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres)</i>	Rubio 56 MGC	AMG M. Leg. 149 n° 19
<i>Monasterio del Escorial</i>	Rubio 57-58 EE	E 2.190, 2.189
<i>Roberto Birchall. XXVII Sonatas para Clave, por el Padre Fray Antonio Soler</i>	Rubio 59 RB	
<i>Manuscrito de El Escorial. Copia hecha en el año 1896 por el P. Isidoro Cortázar</i>	Rubio 60 EE/M	
<i>Instituto Español de Musicología. Institució Milà i Fontanals</i>	Fuente no conocida por Rubio	Bim Microfilm 132
<i>Yale School of Music, New Haven Ms. encuadernado junto a dos vol. editados por John Worgan que contienen sonatas de D. Scarlatti.</i>	Fuente no conocida por Rubio	NH Ma 31/Sca 7k/C11

NOTA

En el momento de terminar la redacción de esta investigación he tenido noticia a través de Martin Voortman –musicólogo experto en manuscritos hispanos de tecla del siglo XVIII– de la compra por The Morgan Library & Museum de Nueva York de un importante manuscrito copiado en España en el siglo XVIII, propiedad de un músico de Mallorca llamado Antonio Nogueras, quien aparentemente vivió en el siglo XIX.²⁴ De este Ms. sólo existe un somero estudio inicial realizado por el distribuidor, según el cual sus 171 páginas contienen dos series de sonatas de D. Scarlatti y de A. Soler, con una inscripción que reza: “Sonatas Per Gravicembalo di el Sennor Dⁿ Domenico Scarlati Maiestro di la Regina di Spanna, finitas Anno de 1756.” El volumen fue copiado en España por diferentes copistas, y gran parte del mismo en torno a la citada fecha, lo que otorga a este manuscrito un valor incalculable, por el hecho de que por aquel año todavía vivía Scarlatti y Soler empezaba a escribir sus primeras sonatas. En un primer bloque, tras varias sonatas de Scarlatti (algunas no identificadas), aparecen 26 sonatas de Soler, unas pocas ya conocidas por otros Mss. y catalogadas por Rubio (*Sonatas n° 7, 14, 35, 42, 43 y 87*), pero las 20 restantes totalmente desconocidas. La segunda serie presenta de nuevo un bloque de sonatas de Scarlatti (casi todas identificadas) y otro grupo de 21 sonatas de Soler, algunas de ellas también conocidas (*Sonatas n° 12, 13, 84, 85, 86, 90, 108 y 117*), pero las 13 restantes no identificadas. Según esto, en este manuscrito habría un total de 37 nuevas sonatas de Soler, que bien podrían constituir la base del volumen de sonatas que Soler llevó a Montserrat como muestra de su trabajo cuando volvió a Olot en 1761. Todas las sonatas muestran un estilo homogéneo centrado casi siempre en el tipo *sonata binaria*, con unas proporciones muy equilibradas entre las dos partes y un lenguaje muy cercano al scarlattiano, quizá como consecuencia de un aprendizaje directo con el italiano y/o a través de la copia de varios volúmenes de sonatas realizada por nuestro compositor por aquellos años en los que pudo tratar a Scarlatti tanto en El Escorial como en Madrid. Muchas de ellas empiezan con el típico procedimiento imitativo a partir de un motivo expuesto por la m.d. que es luego retomado por la m.i.

Todas las sonatas de Soler copiadas en este Ms. están dispuestas en parejas (y un trío) en la misma tonalidad, en varias ocasiones con cambios de modo, formado así 23 *sonatas agrupadas*. Algunas de ellas ya son conocidas por otros Mss., como las *Sonatas agrupadas 87-42, 85-90 y 86-84*, que también figuran en el Ms. del Conservatorio de Madrid. Otras agrupaciones contienen una sonata conocida y otra no identificada, lo que abre la puerta a una interpretación más flexible de la agrupación, aquella que permite crear agrupaciones de sonatas con integrantes variables siempre que estén en la misma tonalidad (con posible cambio de modo). Estas agrupaciones variables pueden ser obra de los copistas, pero también del propio autor, como se demuestra en el hecho de que este Ms. contiene obras como las *Sonatas n° 7, 12, 13 y 14* –que el propio Soler reutilizó en 1772 para configurar la futura Edición Birchall– agrupadas cada una de ellas con sonatas no identificadas, lo que implica la existencia de una serie de parejas primitivas diferentes de las creadas para la Edición Birchall.

²⁴ La signatura es: Cary 703 (Record ID: [316355](#)).

EDICIONES MODERNAS

- A** **P. Antonio Soler.** *Sonatas para instrumentos de tecla.* Tomos 1 a 7.
Editados por Samuel Rubio. Unión Musical Española, Madrid, 1957-72
- B₁** **Antonio Soler.** *Sonatas for Piano.*
Volúmenes I-IV. Editados por Frederick Marvin. Mills Music Ltd., London, 1957-68.
Volúmenes V-VI. Editados por Frederick Marvin. Continuo Music Press Inc., New York, 1976-82.
- B₂** **Antonio Soler.** *Ausgewählte Klaviersonaten.* Nach Abschriften und der
Erstaufgabe herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Frederick
Marvin. G. Henle Verlag, München, 1993.
- C** **P. Antonio Soler.** *2 + 2 Sonatas.*
Editado por M.S. Kastner. Edition Schott, Mainz, 1956
- D** **Nueva Biblioteca Española de música de teclado.** Vol IV
Editado por A. Baciero. Unión Musical Española, Madrid, 1979
- E** **Cuadernos para el piano. Vol. I** “Sonata por la princesa de Asturias de A. Soler”
Editado por A. Baciero. Real Musical, Madrid, 1979
- F** **Antonio Soler.** *Twelve Sonatas* (Manuscrito del Conservatorio de Madrid)
Editado por Barry Ife y Roy Truby. Oxford University Press, Oxford, 1989
- G** **Antonio Soler.** *14 Sonatas for Keyboard from the Fitzwilliam Collection*
Editado por K. Gilbert. Faber Music Limited, London, 1987
- H** **P. Antonio Soler.** *Tres sonatas para Clave.*
Editado por Samuel Rubio y Juan José Rey. Seminario de Estudios de la Música Antigua, 1979.
- I** **Antonio Soler.** *Fandango.*
Editado por Samuel Rubio. Unión Musical Española, Madrid, 1971
- K** **Padre Antonio Soler.** *Fandango.* Editado por F. Marvin. Mills Music Inc., New York, 1957
- L₁** **Seize Sonates Anciennes d’auteurs espagnols.** Incluye 12 sonatas de Antonio Soler, y sonatas
de Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano y Mateo Ferrer. Edición de Joaquín Nin. Editions
Max Eschig, 1925
- L₂** **Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d’Auteurs Espagnols.** Deuxième Recueil. Incluye 2
sonatas de Antonio Soler y obras de Vicente Rodríguez, Freixanet, Narciso Casanovas, Rafael
Anglés, Felipe Rodríguez y José Gallés. Edición de Joaquín Nin. Max Eschig, 1928
- M₁** **El organista litúrgico español.** Edición de Felipe Pedrell. Ildefonso Alier. Madrid (sin fecha).
- M₂** **Antología de organistas clásicos españoles.** Edición de Felipe Pedrell. Ildefonso Alier.
Madrid, 1908.
- N** **Early Spanish Keyboard Music, Vol. III.** Edición por Barry Ife y Roy Truby. Oxford
University Press, Oxford, 1989
- P** **Antonio Soler.** *Música para órgano.* Edición de José Sierra Pérez. Ediciones
Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 1997.
- R** **Antonio Soler.** *Versos para “Te Deum”.* Tesoro Sacro Musical nº 66, 1972 (Suplemento).
- S** **Antonio Soler.** *13 Sonatas y un Rondó para clavecín.* Scala Aretina Ediciones Musicales.
Mollerussa, 2002.
- T** **Antonio Soler.** *20 Sonatas.* Edición de Enrique Igoa. Valencia, Editorial Piles, 2012.

CATÁLOGO

Numeración sonata en Rubio (n° catálogo)	Fuentes según su numeración o denominación	Presencia y numeración en otras ediciones modernas	Agrupaciones probables o sonatas en 2 – 4 movimientos	Comentarios Otros títulos Subtítulos Falsas atribuciones
1 (336)	59	G 1		
2 (337)	59	B ₂ 6b * L ₁ 3		
3 (338)	59 * 31 * [23] * 55			
4 (339)	59 * 3 * 18 * 43	B ₁ 32 * G 4		
5 (340)	59	B ₂ 17	5 – 6	Atribuida a D. Scarlatti en ediciones de Clementi, Czerny y en NH
6 (341)	59 * 54	B ₁ 40	5 – 6	
7 (342)	59	B ₁ 10	7 – 8 – 9	
8 (343)	59	G 8	7 – 8 – 9	
9 (344)	59	B ₂ 18 * G 9	7 – 8 – 9	
10 (345)	59	B ₁ 16	10 – 11	
11 (346)	59	G 11	10 – 11	
12 (347)	59	B ₂ 1	12 – 13 – 14	“De la codorniz”
13 (348)	59	B ₂ 4	12 – 13 – 14	
14 (349)	59 * Bim	B ₂ 2	12 – 13 – 14	
15 (350)	59 * 52	F 10 * L ₁ 4	54 – 15	
16 (351)	59 * 53	G 16	16 – 17	
17 (352)	59 * 53	B ₁ 14	16 – 17	
18 (353)	59	B ₁ 4 * G 18	18 – 19	
19 (354)	59	B ₂ 13 * G 19 M * N	18 – 19	
20 (355)	59	G 20	20 – 21	
21 (356)	59	B ₂ 3 * L ₁ 2 G 21 * N	20 – 21	
22 (357)	59	B ₁ 15	22 – 23	
23 (358)	59		22 – 23	
24 (359)	59	B ₂ 10 * L ₁ 1 G 24	24 – 25	
25 (360)	59	B ₂ 11 * G 25	24 – 25	
26 (361)	59 * 53	B ₂ 16 * G 26	26 – 27	
27 (362)	59 * 53	B ₁ 6 * G 27	26 – 27	
28 (363)	53		28 – 29	
29 (364)	53		28 – 29	
30 (365)	53		30 – 31	
31 (366)	53	B ₂ 12	30 – 31	
32 (367)	53	B ₁ 3	32 – 57 – 33	
33 (368)	53	B ₂ 15	32 – 57 – 33	
34 (369)	53	B ₂ 8		
35 (370)	18 * 35 * 36		35 – [52] – 116	
36 (371)	20 * 54	B ₂ 14		
37 (372)	23		37 – 142	
38 (373)	23			
39 (374)	23	B ₁ 28		
40 (375)	11 (v. Nota)			No es de Soler
41 (376)	52 (v. Nota)	F 5 * H	41 – 89	
42 (377)	52 (v. Nota)	B ₁ 38 * F 12 L ₁ 11	87 – 42	
43 (378)	18			
44 (379)	10			Según BvA es para órgano

Numeración sonata en Rubio (n° catálogo)	Fuentes según su numeración o denominación	Presencia y numeración en otras ediciones modernas	Agrupaciones probables o sonatas en 2 – 4 movimientos	Comentarios Otros títulos Subtítulos Falsas atribuciones
45 (380)	54 (v. Nota)	E	45 – 51	“Sonata por la Princesa de Asturias”
46 (381)	6			
47 (382)	18 * 35 (v. Nota)	B ₁ 12	47 – 48	
48 (383)	18 * 26 * 36 * 55	B ₁ 1	47 – 48	
49 (384)	15 * 53		49 – 120	
50 (385)	22			
51 (386)	19 * 54		45 – 51	
52 (387)	15 * 18 * 36	C	35 – [52] – 116	
53 (388)	5	B ₁ 41		“De clarines”
54 (389)	52 (v. Nota)	B ₁ 29 * F 9 * H	54 – 15	
55 (390)	55		55 – 69	
56 (391)	6 * 20	B ₁ 27	109 – 56	
57 (392)	53	B ₁ 22	32 – 57 – 33	
58 (393)	50 (v. Nota)			
59 (394)	50 (v. Nota)			
60 (395)	43 (v. Nota)	B ₁ 23-24	(I – II)	
61 (396-1)	2 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
62 (396-2)	2 (v. Nota)	B ₁ (IV) 13	(I – II – III – IV)	
63 (397-1)	48 (v. Nota)	B ₁ (I, II) 39 M ₂ (III) * P 6 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
64 (397-2)	48 (v. Nota)	M ₁ (III) P 7 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
65 (397-3)	48 (v. Nota)	P 8 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
66 (397-4)	48 (v. Nota)	B ₁ (II) 5 * M ₁ (III) * P 9 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
67 (397-5)	48 (v. Nota)	B ₁ (II) 30 P 10 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
68 (397-6)	48 (v. Nota)	M ₂ (III) P 11 (III)	(I – II – III)	Órgano o clave
69 (398)	53		55 – 69	
70 (399)	53		70 – 71	
71 (400)	53	B ₁ 31	70 – 71	
72 (401)	53	B ₁ 7		
73 (402)	53		73 – 74	
74 (403)	53	B ₁ 9	73 – 74	
75 (404)	53		75 – 76	
76 (405)	53	B ₁ 43	75 – 76	
77 (406)	53 (v. Nota)	B ₁ 33	77 – 78	
78 (407)	53 (v. Nota)	B ₁ 19	77 – 78	
79 (408)	53 (v. Nota)	B ₁ 18	(I – II)	
80 (409)	53	B ₁ 20	80 – 81	
81 (410)	53	B ₁ 21	80 – 81	
82 (411)	53			
83 (412)	58			
84 (413)	52	F 4 * L ₁ 5	86 – 84	
85 (414)	52	F 7 * L ₁ 6	85 – 90	
86 (415)	52	B ₂ 7 * F 3 * L ₁ 7	86 – 84	
87 (416)	52 * 56 (v. Nota)	F 11 * L ₁ 8	87 – 42	
88 (417)	52	B ₂ 5 * F 2 * L ₁ 9	154 – 88	
89 (418)	52	F 6 * L ₁ 10	41 – 89	
90 (419)	52 * Bim	B ₁ 37 * F 8 L ₁ 12	85 – 90	

Numeración sonata en Rubio (nº catálogo)	Fuentes según su numeración o denominación	Presencia y numeración en otras ediciones modernas	Agrupaciones probables o sonatas en 2 – 4 movimientos	Comentarios Otros títulos Subtítulos Falsas atribuciones
91 (420-1)	17 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
92 (420-2)	17 (v. Nota)	B ₁ (IV) 34	(I – II – III – IV)	Mov. I: “De clarines”
93 (420-3)	17 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
94 (420-4)	17 (v. Nota)	B ₁ 35	(I – II – III – IV)	
95 (420-5)	17 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
96 (420-6)	17 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
97 (421-1)	16 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
98 (421-2)	16 (v. Nota)	B ₁ 42	(I – II – III – IV)	
99 (421-3)	16 (v. Nota)		(I – II – III – IV)	
100 (422)	18	B ₁ 2 * N	100 – 103	
101 (423)	15			
102 (424)	30 * 31		104 – 102	
103 (425)	15	B ₁ 11	100 – 103	
104 (426)	30 * 31		104 – 102	
105 (427)	18 * 35	B ₂ 6 ^a		
106 (428)	15			
107 (429)	30 * 31			
108 (430)	15		112 – 108	“Del gallo”
109 (431)	6 * 20		109 – 56	
110 (432)	3 * 31			
111 (433)	3 * 39			
112 (434)	15		112 – 108	
113 (435)	30 * 56 * Bim (v. Nota)	B ₁ 17 * D	113 – 129	“Tocata 4 ^a de 3º tono” (56)
114 (436)	18			
115 (437)	3 * 30 * 31			
116 (438)	36	C	35 – [52] – 116	
117 (439)	43	B ₁ 8 * N		
118 (440)	(v. Nota)	L ₂		
119 (441)	41	B ₁ 26 * C * N	132 – 119	
120 (442)	53		49 – 120	
121 (443)	36 (v. Nota)	S VII * T		¿No es de Soler?
122 (444)	33			No es de Soler
123 (445)	11			No es de Soler
124 (446)	18	T		
125 (447)	28 * 37	S XII * T		
126 (448)	35	B ₁ 44 * T	(I – II)	
127 (449)	27 * 37	S XIII * T		
128 (450)	35	B ₁ 36 * T		
129 (451)	56 (v. Nota)	T	113 – 129	“Tocata 5 ^a de 3º tono”
130 (452)	43	S VI * T		
131 (453)	23	N		
132 (454)	41 (v. Nota)	B ₁ 25 * C * T	132 – 119	
133 (455)	55 (v. Nota)			= D. Scarlatti: K. 27
134 (456-1)	2 (v. Nota)	T	(I – II – III)	
135 (456-2)	2 (v. Nota)	T	(I – II – III)	
136 (456-3)	2 (v. Nota)	T	(I – II – III – IV)	
137 (456-4)	2 (v. Nota)	T	(I – II – III)	
138 (456-5)	2 (v. Nota)	T	(I – II – III)	
139 (457)	9 (v. Nota)			= F. Couperin: “Les Bergeries” (Ordre nº 6)
140 (458)	11 (v. Nota)			No es de Soler
141 (459)	11 (v. Nota)			No es de Soler
142 (460)	23		37 – 142	Incompleta

Numeración sonata en Rubio (n° catálogo)	Fuentes según su numeración en el catálogo	Presencia y numeración en otras ediciones modernas	Agrupaciones probables o sonatas en 2 – 4 movimientos	Comentarios Otros títulos Subtítulos Falsas atribuciones
143 (461)	35			Incompleta
144 (462)	2 (v. Nota)			Incompleta. <i>Rondón</i>
145 (463)	58 (v. Nota)	Kastner * Rubio		<i>Seis conciertos de dos órganos</i>
146 (464)	40 (v. Nota)	I * K		<i>Fandango</i>
147 (465)	1 (v. Nota)	M ₁ (II) * P 1		<i>Preludio y fuga</i>
148 (466)	1 (v. Nota)	M ₂ * P 2		<i>Obra * Intento * Interludio</i>
149 (467)	1 (v. Nota)	P 3		<i>Fugace</i>
150 (468)	24 (v. Nota)	M ₂ * P 4		<i>Intento</i>
151 (469)	1 (v. Nota)	P 5		<i>Paso</i>
152 (470)	53 (v. Nota)	R * P 12		<i>Versos para Te Deum</i>
153 (471)	54 (v. Nota)	P 13 (P 3)		<i>Versos para Regina caeli</i>
154 [472]	52 * Bc (v. Nota)	F 1 * H * S IX * T	154 – 88	
155 [473]	NH * Bim * Bc (v. Nota)	S II * T	155 – 156	Atribuida a Scarlatti en NH
156 [474]	NH * Bc (v. Nota)	S III * T	155 – 156	Atribuida a Scarlatti en NH
157 [475]	53 (v. Nota)	B ₂		
158 [476]	27 (v. Nota)	T		“Por corneta”
159 [477]	43 (v. Nota)	S [XIV] * T		Rondó

ABREVIATURAS

- (23) La sonata está incompleta en dicha fuente
M₁ (III) Esta edición sólo incluye el movimiento indicado de la sonata en cuestión

NOTAS

Sonata nº 40 (R. 375). Daniel Codina, durante muchos años responsable del Archivo de Música del Monasterio de Montserrat, y por tanto, excelente conocedor de los manuscritos en los que se conservan las sonatas de Soler, ha demostrado en un artículo de 1991 la errónea atribución de algunas sonatas a nuestro compositor.²⁵ Efectivamente, mediante el análisis comparativo de manuscritos en los que aparece una misma obra, y teniendo en cuenta la fecha de la copia y la caligrafía empleada, así como otros criterios de naturaleza puramente musical, concluye Codina que las *Sonatas nº 40, 123, 140 y 141* no son de Antonio Soler, sino del monje de Montserrat llamado Benet Brell²⁶ (v. § 2).

Sonatas nº 41, 42, 45, 54 (R. 376, 377, 380, 389). Véase lo dicho en el apartado dedicado a la edición de Samuel Rubio (§ 2) respecto al *Manuscrito de Madrid* y al Vol. 3.

Sonatas nº 47, 48. Sólo aparecen seguidas en el Ms. MO 487 (Rubio 18), por lo que su agrupación es sólo una posibilidad no confirmada por otras fuentes.

Sonatas nº 58 y 59 (R. 393 y 394). Son dos movimientos sueltos que pertenecen a sonatas en cuatro movimientos de las que se han perdido los restantes, y que integran la *Obra 7ª*. Véase la nota relativa a las *Sonatas nº 61 y 62* (R. 396).

Sonata nº 60 (R. 395). Véase la nota de las *Sonatas nº 41, 42, 45 y 54*. El segundo movimiento de esta sonata en dos movimientos fue atribuido por Joaquín Nin a Cantallos (v. § 1).

Sonatas nº 61 – 62 (R. 396). Según Rubio, estas dos sonatas pertenecen a un grupo de seis que integraría la *Obra 7ª* (¿1782?), de la que se han perdido las demás sonatas, a excepción de dos movimientos sueltos que conforman las *Sonatas nº 58 y 59* (R. 393 y 394) y de la *Sonata nº 144* (R. 462, “Rondón”, encabezada también con el título de “Sonata 3ª”), que está incompleta. El esquema de los movimientos es: rondó-moderado-minueto-rápido.

Sonatas nº 63 – 68 (R. 397). Esta seis sonatas integran aparentemente la *Obra 2ª*. Su título completo es: *Seis Obras para órgano con un cantabile y allegro cada una compuestos por el Rdo. P.F. Antonio Soler. Año 1777*. Son sonatas en tres movimientos y figuran juntas y completas en el manuscrito 48, pero algunos de sus movimientos se encuentran también aislados en otros manuscritos. El hecho de que el tercer movimiento de todas ellas sea un “Intento”, mientras que el primero y segundo sean formas binarias de tipo sonata (moderado-rápido) es una muestra de la mezcla de estilos que todavía se encuentra en algunas creaciones solerianas, o del ofrecimiento al Infante por parte del músico de una obra válida tanto para el clave como para el órgano. De hecho, esto ha propiciado que la edición de José Sierra incluya estos movimientos en su edición de la obra para órgano de Soler (v. § 6), y al mismo tiempo que haya intérpretes que no hayan grabado estas sonatas en sus integrales de la obra para clave.²⁷

Sonatas nº 77, 78, 79 [I – II] (R. 406-408). La sucesión de estas sonatas en el Ms. y la permanencia de la misma tónica (*fa # menor* para las dos primeras y *Fa # mayor* para la tercera)

²⁵ *Op. cit.* en § 2.

²⁶ El P. Benet Brell i Clos (1786-1850) colaboró junto con el P. Jacint Boada i Casanoves (1771-1859) y el P. Josep Vinyals i Galí (1771-1825) en la reconstrucción del archivo musical y de la escuela de música tras la Guerra de la Independencia. En su artículo, Codina explica que son del P. Brell no sólo estas sonatas [40, 123, 140, 141] “sino la totalidad de las obras de las dos fuentes citadas por el P. Rubio: los mss. [MO] 480^a y 2.522” (Codina 1991: 201). Sin embargo, en su *Catálogo* Samuel Rubio cita en realidad el Ms. 480 (no el 480^a), explicando que ha sido desglosado en nueve (481-489), mientras el Ms. 2.522 ni siquiera aparece entre sus fuentes, por lo que la afirmación de Codina es inexacta.

²⁷ Como Bob van Asperen, quien, sin embargo, por algún motivo sí interpreta la *Sonata nº 65*, incluida en el ciclo. Lo mismo hace Gilbert Rowland, quien sin embargo sí graba las *Sonatas nº 64 y 65*.

sugiere no sólo una sonata pareada, sino –como apunta Bob van Asperen– una posible sonata en cuatro movimientos, ya que la *Sonata n° 79* está formada a su vez por dos.

Sonata n° 87 (R. 416). Véase la nota de la *Sonata n° 129*.

Sonatas n° 91 – 96 (R. 420) * Sonatas n° 97 – 99 (R. 421). Las seis primeras sonatas integran la *Obra 4ª*, y las tres últimas lo que se conserva de la *Obra 8ª*. La *Obra 4ª* (¿1779-80?) y la *Obra 8ª* (¿1783?) consisten en sonatas en cuatro movimientos, en un caso con el esquema lento-rápido-minueto-rápido, y en el otro moderado-minueto-rondó-rápido. Al igual que sucede con el grupo anterior, la *Obra 4ª* completa se encuentra en el Ms. MO 486 (Rubio: 17) y lo que se conserva de la *Obra 8ª* en el Ms. MO 485 (Rubio: 16), pero muchos de sus movimientos se encuentran también aislados en otros manuscritos. Como estos últimos manuscritos eran conocidos con anterioridad a los citados, algunos de estos movimientos fueron publicados por Rubio como sonatas en un solo movimiento en la primera edición del Vol. III de las sonatas, como ya se ha explicado en el comentario a su edición (v. § 2).

Sonata n° 113 (R. 435). Véase la nota de la *Sonata n° 129*.

Sonata n° 118 (R. 440). Según Rubio, la fuente es un manuscrito ya desaparecido en su época que perteneció al P. Nemesio Otaño, por lo que no lleva numeración. De aquí se deduce que el propio Samuel Rubio no pudo trabajar sobre el Ms., sino que se tuvo que limitar a copiar la edición de Joaquín Nin, en la que esta sonata estaba incluida (v. § 1).

Sonata n° 121 (R. 443). El Ms. Bc 791/12 (Rubio: 36) era la única fuente de esta sonata hasta la reciente comunicación de M^a Luisa Morales.²⁸ Se trata, según explica S. Rubio en su *Catálogo*,²⁹ de un cuaderno de seis hojas, copiado a finales del siglo XVIII, con el siguiente título en la cubierta: “Sonatas del P. Soler”. Contiene las *Sonatas n° 121, 48, 35, 52 y 116*, así como una sonata de Mariano Reiner. Las cuatro últimas de Soler ya han sido publicadas en los volúmenes correspondientes de la edición de S. Rubio, en todos los casos a partir de otras fuentes más legibles. Quizá por ello dejó Rubio para el final la transcripción de esta sonata, ya que este manuscrito es muy delgado y la lectura resulta muy complicada porque se transparenta el lado contrario y se mezclan las notas escritas de ambas caras. Es una de las sonatas más breves de su autor y unos de los ejemplos más ortodoxos del estilo galante dentro su repertorio. Bob van Asperen duda de su autoría y no la incluye en su integral, pero en el Ms. el resto de obras son de Soler (contrastadas con otros Mss.). Gilbert Rowland sí la ha grabado.

Sonata n° 129 (R. 451). Las *Sonatas n° 87, 113 y 129* se encuentran juntas en el manuscrito 56, que se conserva en el Archivo del Monasterio de Guadalupe. Las *Sonatas n° 87 y 113* han sido publicadas en los correspondientes volúmenes de la edición de Rubio, y además se encuentran duplicadas en otros manuscritos, pero la *Sonata n° 129* permanecía aparentemente desaparecida. Según Rubio, las tres sonatas ocupan (en el mismo orden) el tercer, cuarto y quinto lugar de una serie de cinco obras denominadas “tocatas”, compuestas las dos primeras por el «P. Fr. Benito Juliá», y las tres siguientes por el «P. Fr. Antonio Soler». Sin embargo, la signatura que proporciona Rubio es incorrecta o incompleta (o ambas cosas; en realidad, quizá está sencillamente anticuada). Puesto en contacto con los Padres Sebastián García y Antonio Ramiro, me han aclarado que la signatura actual es la siguiente: Legajo 149, n° 19 y está depositado en el Archivo del Monasterio de Guadalupe de Música (A.M.G. M. Leg. 149, núm.19). Las inscripciones que tiene anterior a la de Gregorio García Mayor, Pbro. (Presbítero), Soria, 6 de febrero de 1906 (citada en el Catálogo), son las siguientes: “Soy de Manuel (Man.)

²⁸ MORALES, Luisa, 2013. “Fuentes de la Sonata R. 121”, en MORALES, L. & LATCHAM, M. (ed.): *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones Leal, Series FIMTE n° 5. Las nuevas fuentes son: Cuaderno Valderobres II, pp. 229-230; y Cuaderno SPD5 (1785), Fol. 20r-29v (Monasterio de San Pedro de las Dueñas, León). En ellas se atribuye a Juan Moreno y Polo.

²⁹ Op. cit.

de la (H)Orden. Burgos y Noviembre (Nov.) 20 de 178(0?)”. “Este libro es de estimación y contiene buenas sonatas. Horden (Rúbrica)”. Los tres folios que contienen la allí denominada “Tocata de 3º tono” son los folios 5 r., 5 v. y 6 r. del manuscrito, que corresponden por tanto a la *Sonata n° 129*, única de las tres aún no publicadas por Rubio. Agradezco a los PP. García y Ramiro su habilidad y diligencia en la búsqueda de un manuscrito que ha permitido sacar a la luz una sonata casi desconocida. También es de justicia dar aquí cumplida reseña de la primera grabación mundial de esta sonata, realizada en 2008 a partir del borrador de mi edición por el pianista español Luis Fernando Pérez y publicada en 2009 dentro de un disco dedicado a sonatas de Soler en el sello francés *Mirare* (Ref.: MIR 101).

Sonata n° 132 (R. 454). El Ms. incluye también otra sonata en *Si* \flat mayor, la *Sonata n° 119* de tempo *Allegro airoso* (ya publicada por Rubio), con la que forma sin duda una *sonata agrupada*, y así lo refleja de grabación de Bob van Asperen, quien las ubica una a continuación de la otra en su interpretación.

Sonata n° 133 (R. 455). El título en el manuscrito es “Sonata 4ª, punto alto”, y según Rubio escribe el nombre del autor entre paréntesis, como si dudara de la paternidad de la sonata, y tenía motivos para ello, puesto que en realidad es la *Sonata K. 27* de Domenico Scarlatti, publicada en los *Essercizi* de 1738, como ya se explicó en el estudio crítico (v. § 2).

Sonatas n° 134 – 138 (R. 456). Empieza aquí un grupo de sonatas en varios movimientos, que según Rubio debe ser la *Obra 3ª* de Soler, a la que faltaría una sonata para totalizar las seis habituales. Por la fecha de otras “Obras” de Soler que sí están datadas, esta *Obra 3ª* habría sido compuesta hacia el año 1778. Se encuentran en el Ms. MO 60 (Rubio: 2). Las cinco sonatas ocupan las páginas 669-684, y en la última de ellas figura la siguiente inscripción: “Fin de las sonatas Pfehas (?)³⁰ para la diversión del S.^{or} Dⁿ Infante / Jph Viñals 1787”. Por esta inscripción se deduce que eran de Soler –compositor y colaborador a tiempo parcial del Infante Don Gabriel–, ya que no aparece el nombre en ninguna de ellas. Como sabemos, Soler enviaba copias de sus sonatas al Monasterio de Montserrat, y allí Joseph Viñals³¹ –a la sazón maestro del colegio de música de este monasterio– realizaría la copia que ahora poseemos. Este grupo de sonatas ha permanecido hasta ahora ignorado y fuera de cualquier intento de edición, a pesar de que Rubio lo incluye en su *Catálogo*. La razón estriba quizá en la firma de Viñals que aparece al final, y al artículo de Ernesto Zaragoza en el que, por ello, le atribuye con 16 años la composición de sonatas para diversión del señor don Infante (1982: 110). Lo cierto es que en aquellos años era habitual poner la firma del copista y no el nombre del autor (como sucede en otros muchos manuscritos de Soler), además de que no es probable que un muchacho de esta edad –de quien sabemos que no era tampoco un genio– esté ya en disposición de componer un “opus” de seis sonatas, y menos dedicadas al Infante, con quien evidentemente no podría tener mucha relación viviendo en Montserrat.

A esta *Obra 3ª* le falta, por tanto, una sonata para completar el habitual conjunto de seis. En las *Sonatas n° 137 y 138* se indican registros de órgano (clarines, flautat, lleno). Son obras en tres movimientos (lento-rápido-minueto). Bob van Asperen y José Sierra las daban por desaparecidas, pero en realidad estaban a disposición de cualquiera en el citado Ms. MO 60 del Archivo de Música de la Abadía de Montserrat.

Sonata n° 139 (R. 457). De nuevo cometió aquí Rubio un error en cuanto a la identificación, ya que esta pieza en realidad es *Les Bergeries*, perteneciente al *Ordre n° 6* de F. Couperin (v. § 2).

³⁰ Pfehas: es un error por pcheas, es decir, hechas.

³¹ “Muere en Tarrasa, de donde era natural [...] el P. Fr. José Vinyals (Viñals) y Galí, maestro que fue del colegio de música de Montserrat, del cual había sido discípulo. Tomó el hábito de monje en el propio monasterio el día 1º de mayo de 1791, siendo de edad de diez y nueve años y medio. El P. Vinyals había escrito varias obras de música religiosa, alguna de las cuales le había dado bastante reputación.” SALDONI, Baltasar (TORRES, Jacinto, ed.), 1986. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura (T. I, p. 138).

Sonatas nº 140, 141 (R. 458/459). Véase la nota de la *Sonata nº 40*.

Sonata nº 144 (R. 462). Véase la nota de las *Sonatas nº 61-62*.

“Sonatas” nº 145 – 153 (R. 463). Como ya se ha explicado en el estudio crítico (v. § 2), las obras numeradas como nº 145 a 153 no son ya sonatas, sino que pertenecen a otros géneros formales e instrumentales. El nº 145 corresponde a los *Seis conciertos de dos órganos*, el nº 146 es el famoso *Fandango* y los nº 147 – 153 son géneros formales claramente emparentados con el órgano, como el propio Rubio hace constar al comienzo del grupo. Por todo ello es evidentemente un error continuar para estas obras la numeración de las sonatas. Habría bastado con hacer otros apartados y darles, eso sí, un número dentro del catálogo general, lo que permitiría también incluir los 8 *Preludios* que no han sido incluidos en el Catálogo de Rubio. Una de las obras organísticas, sin embargo, sí ha sido grabada por BvA en su integral; se trata del *Fugace* (nº 149), quizá porque su música está más cerca del modelo de sonata que del procedimiento de la fuga.

Sonata nº 154 [R. 472]. Esta es la única sonata de la fuente 52 de Rubio (el Ms. Mc 3/429, titulado “XII Toccata per Cembalo composte del Padre Antonio Soler”, que se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid) que no ha sido publicada por Rubio en la serie de volúmenes de las sonatas completas, por lo que carece de número de sonata y de catálogo. Sin embargo, años después hizo –junto con Juan José Rey– una edición de la misma en un volumen que contenía otras dos sonatas de Soler, las nº 41 y 54 (edición moderna H).³² El número actual (154) se debe a Bob van Asperen, y la entrada provisional en el catálogo de Rubio (472) es mía. Esta sonata es seguida en el Ms. por la nº 88, con la que forma una indudable *sonata agrupada*.

Sonatas nº 155 y 156 [R. 473, 474] (la numeración de ambas es mía). La *Sonata nº 155* fue ya reseñada por el Prof. Dolcet en una comunicación presentada al Simposio sobre la Música en El Escorial.³³ En ella explica que la citada sonata se encuentra en el microfilm 132 existente en el Instituto Español de Musicología, en el que hay otras sonatas de Soler (nº 14, 90 y 113), así como de otros autores del área catalana, y adjunta una copia del microfilm. El manuscrito original del cual se hizo este microfilm se ha perdido, y sólo consta en la inscripción de la ficha lo siguiente:

R.Mf.132
Danzas instrumentales
Manuscrito del siglo XVIII
Procede de una masía del Norte de Cataluña

La autenticidad de la sonata parece probada por el hecho de que hay otras sonatas de Soler en el mismo manuscrito ya conocidas, contrastadas y editadas, así como de compositores como Juan Moreno y Polo, también contrastadas por otras fuentes. El encabezamiento de la sonata lleva la siguiente anotación:

³² Los números 41 y 54 fueron asignados originalmente, como ya se ha explicado, a sonatas que luego resultaron ser movimientos de sonatas en varios movimientos, por lo que en la edición del Catálogo de Soler aprovechó Rubio para asignar a dos de estas sonatas (la V y la IX del Manuscrito del Conservatorio) los nº 41 y 54 definitivos (v. § 2). La sonata I del Manuscrito del Conservatorio, sin embargo, quedó sin entrada en el catálogo, por lo que Bob van Asperen, en su edición [casi] integral de las sonatas le asignó el número 154, puesto que la última obra instrumental llevaba el nº 153. Mantengo aquí esta numeración y aprovecho para continuarla con los nuevos descubrimientos.

³³ DOLCET, Josep. “Una sonata inédita del P. Soler: el microfilm 132 del Instituto Español de Musicología”. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), 1992. *La Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposio*. Ediciones Escorialenses. Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas nº 2 (pp. 663-701).

La otra pista para localizar una copia de esta sonata y de la n° 156 se encuentra en los apéndices de la monografía de Kirkpatrick sobre Scarlatti, especialmente en lo relativo a las obras para teclado falseadas (ya que era práctica frecuente la copia de manuscritos en los que aparecían obras de varios autores del momento, y no siempre los copistas acertaban con la autoría de las diversas obras copiadas). En efecto, en el Apéndice VII, fuente B 11 (Kirkpatrick 1985: 409) el autor menciona un manuscrito³⁴ que contiene tres sonatas falsamente atribuidas a Scarlatti (Ms. NH Ma 31/Sca 7k/C11). La primera de ellas es la actual *Sonata n° 5* de Soler (conocida entonces por la edición de las XXVII Sonatas realizada por Robert Birchall).³⁵ El otro par de sonatas está integrado por una sonata en *Do mayor*, compás de 3/4 y tempo *Presto*; la otra está también en *Do mayor*, compás de 9/8 y tempo *Prestissimo*. Pues bien, de este par la primera de ellas es otra copia de la sonata descubierta por el Prof. Dolcet, con la salvedad de que la indicación de tempo no coincide, además de que hay algunas diferencias menores entre ambos manuscritos. La segunda, sin embargo, no aparecía en ninguna otra copia conocida, aunque a raíz de mi correspondencia con el clavecinista inglés Gilbert Rowland (responsable de la integral de las sonatas de Soler en la discográfica Naxos) he descubierto la existencia de la edición realizada en Scala Aretina (S), que incluye varias de las sonatas de mi edición, entre ellas las que he numerado como *Sonatas n° 155* y *156*, cuya fuente en ambos casos es el Ms. Bc 1964, desconocido para Rubio. No sería descabellado proponer este par de sonatas como una *sonata agrupada*, sobre todo si se toma para la *Sonata n° 155* un tempo intermedio entre el *Andante largo* y el *Presto*, que parece lo más adecuado a tenor del carácter de la música.

Sonata n° 157 [R. 475] (la numeración es mía). En la edición de las [18] *Ausgewählte Klaviersonaten* realizada por Marvin (edición moderna B₂), esta es la única sonata que no había sido también editada por Rubio, a pesar de que la conocía. Según explica nuestro musicólogo en el *Catálogo*, el MPG (Manuscrito de Paul Guinard, director durante muchos años del Instituto Francés de Madrid) contiene 29 sonatas de Soler, y justo después “hay un «cantabile» no calificado de sonata” (Rubio 1980a: 45). Es justamente esta supuesta Sonata n° 30 del MPG la que edita aquí Marvin, dando por supuesto que responde a dicha forma, lo cual parece bastante evidente, por lo que la incorpore al catálogo con la mencionada numeración.

Sonata n° 158 [R. 476] (la numeración es mía). Esta sonata ha sido descubierta por Daniel Codina, conservador del Archivo de Música de la Abadía de Montserrat, mediante la comparación entre fuentes. Efectivamente, esta *Sonata n° 158* figura en el MO 1422 (como se puede ver por la paginación del Ms.) después de la *Sonata n° 127*, ya transcrita en esta misma

³⁴ La historia de este manuscrito es un viaje que empieza y de alguna forma también termina en España. Parece evidente, según explica Kirkpatrick, que Scarlatti no tuvo mucha relación con los músicos de la real capilla española, “exceptuando el hecho de que, probablemente, se copió expresamente para Sebastián Albero, uno de los organistas, un volumen de las sonatas de Scarlatti, que más tarde perteneció al Dr. John Worgan y que en la actualidad se encuentra en el Museo Británico” (Kirkpatrick 1985: 106). Este “manuscrito Worgan” (desde ahora Ms. Worgan) lleva la siguiente inscripción: “Libro de XLIV Sonatas modernas para clavicordio compuestas por el Señor D. Domingo Scarlatti, caballero del Orden de Santiago y maestro de los Reyes Catholicos, D. Fernando el VI y Doña María Bárbara”. El doctor Worgan sentía pasión por Scarlatti, por lo que decidió hacer en 1752 una primera edición de 12 sonatas tomadas de las 44 que contenía su manuscrito (desde ahora Ed. Worgan I). Más adelante (1771) hizo una segunda edición con otras 12 sonatas (Ed. Worgan II). Ambas ediciones se conservan en la Yale School of Music de New Haven, Estados Unidos. Pues bien, la copia de dichas ediciones de Worgan que obra en poder de la Yale School of Music está encuadernada junto con un manuscrito que contiene 19 sonatas copiadas a mano a finales del siglo XVIII. De ellas 16 son también de Scarlatti, pero las tres restantes no, según explica Kirkpatrick (1985: 409). La primera de ellas es la actual *Sonata n° 5* de Soler, y las otras dos, según sus palabras, “están más próximas a Soler”.

³⁵ Esta sonata debió ser muy conocida, pero pasaba siempre por ser de Scarlatti y no de Soler, ya que también en las ediciones que hicieron de sus sonatas autores como Clementi (final del s. XVIII) y Czerny (1839) figura dicha sonata atribuida al italiano.

edición. Como esta *Sonata n° 127* está autenticada como obra de Soler por la copia que figura en la Biblioteca de Catalunya (Bc 751/4, pp. 9-10), es razonable pensar que la propuesta de D. Codina de atribuir a Soler la sonata siguiente –que se ajusta también al estilo soleriano–, es perfectamente válida, y por ello la transcribo aquí con el n° 158. Sin embargo, es importante observar que esta es una sonata dedicada al órgano, no al clave o al pianoforte, como se deduce tanto de la indicación inicial que aparece en el Ms. (“Sonata por corneta”) como por la evidente necesidad de un pedalier en muchos momentos de la obra. Aún así, mantengo la escritura en dos pentagramas siguiendo al Ms.

Sonata n° 159 [R. 477] (la numeración es mía). El Ms. Bc 932/1 contiene varias obras de Soler, casi todas ellas con el nombre delante: “Partido del P. Soler” (es el 3° de los *Versos de Regina caeli*, catalogados por Rubio como “Sonata” n° 153 R. 471); “Fin del Partido y sigue Fuga del mismo” (es el *Fugace*, catalogado como “Sonata” n° 149 R. 467);³⁶ “Sonata 3ª del P. Soler” (*Sonata n° 117*); “Sonata 4ª del P. Soler” (*Sonata n° 60/1*); [Sonata 5ª] “Sigue el Allegro” (*Sonata n° 60/2*); “Sonata 6ª del P. Soler” (*Sonata n° 4*); y “Sonata 7ª” (*Sonata n° 130*). Sin embargo, el *Rondó en Sol mayor* que se encuentra en la última página con ese nombre no había sido ni catalogado ni por tanto numerado por Rubio, quizá por faltar el nombre del autor. Su inclusión en la edición de Scala Aretina y la consiguiente grabación de Gilbert Rowland en su integral de Naxos abren el debate sobre su autenticidad. Aunque algunos copistas no son muy estrictos en lo que se refiere a los nombres de los autores, en este caso sí que aparece dicho nombre en muchos casos, aunque falta en las sonatas n° 149, 60/2 y 130, puesto que se deducen como continuación del anterior. Parece extraño que en un Ms. tan homogéneo y tan bien copiado se haya incluido una obra que no fuera de Soler sin indicarlo. Por otra parte, varias sonatas de Soler tienen un *Rondó* o *Rondón* como primer movimiento (*Sonatas n° 61* y *62*, así como las *n° 58* y *59*, de las cuales se conserva precisamente sólo el *Rondón* inicial),³⁷ o como tercero (*Sonatas n° 97*, *98* y *99*, pertenecientes a la Obra 8ª), por lo que no sería descabellado pensar en que este *Rondó* fuera el 2° movimiento de una *sonata agrupada* que empezaría por la *Sonata n° 130* en *sol menor*, que figura justo antes en el Ms., ya que ambas tienen la misma tónica, aunque en modos diferentes. Por otra parte, el carácter de este *Rondó* –ligero y galante pero con algunas sombras en sus coplas en *sol menor*–, así como la forma empleada –la del *Rondeau expandido*³⁸ – no difieren mucho de la que se observa en los rondós antes citados³⁹. Por ello, igual que Rubio catalogó como *Sonatas n° 58* y *59* lo que seguramente eran rondós de sonatas en varios movimientos, numero como *Sonata n° 159* este *Rondó*, aventurando la posibilidad de considerarlo dentro de la *Sonata agrupada n° 130-159*.⁴⁰

³⁶ Estas dos obras no son sonatas, evidentemente. Pertenecen más bien al grupo de obras organísticas que Rubio mezcló y numeró correlativamente como sonatas. De ahí la contradicción en la denominación.

³⁷ Así lo explica Rubio en su *Catálogo* (1980a: 113), aventurando que tanto los dos movimientos sueltos como las sonatas completas en cuatro movimientos son parte de la Obra 7ª de 1782.

³⁸ Según Hepokoski & Darcy (2006: 396) el *Rondeau expandido* consiste en la alternancia simple (sin transiciones) de refrán (A) y coplas (B, C, D...), como el *Rondeau* tradicional, pero en este caso las secciones de copla se alargan por la inclusión de dos o más ideas características. En este caso, todas las coplas tienen dos ideas claramente diferenciadas mediante cadencias.

³⁹ En algunos se emplea esta misma forma, y en otros emplea la forma del *Rondó*, que difiere en algunos detalles del *Rondeau* (tradicional o expandido), pero en ningún caso llega a utilizar Soler el llamado *Rondó-sonata* (Tipo 4 de Hepokoski & Darcy).

⁴⁰ Precisamente la comparación de esta *Sonata n° 159* con la *Sonata n° 58*, en particular, en lo que atañe además al perfil melódico, figuración rítmica, tonalidad y carácter, todos ellos muy semejantes, es otro de los motivos que apuntan a la autoría de Soler para esta obra.

APÉNDICE 2

Análisis temático, armónico y formal,
tipología y comentario
de las sonatas de Antonio Soler

INDICACIONES PREVIAS

El Apéndice 2 muestra el Esquema-resumen, la Tabla de tipologías y el Comentario de cada una de las sonatas de Antonio Soler. La terminología ha sido definida en el Cap. 0 y las categorías tipológicas en el Cap. 3. No obstante, no está de más hacer algunas precisiones relativas a los términos, símbolos y signos empleados, así como al planteamiento general del Esquema-resumen y de la Tabla de tipologías.

1. SONATA BINARIA, SONATA MIXTA, FORMA DE SONATA

1.1. Esquema-resumen

1.1.1. Consideraciones globales

El Esquema-resumen consta de dos grandes bloques, correspondientes a la I Parte (Exposición) y a la II Parte (Desarrollo y Recapitulación). Se colocan uno encima de otro, de forma que la correspondencia entre la Exposición y la Recapitulación sea inmediatamente visible, especialmente en lo que concierne al punto en el que se empieza a reexponer (aunque transportado) material de la Exp. en la Rec., uno de los rasgos esenciales de la forma. De hecho, la similitud entre la presentación de la sección $S + K$ en la Exp. y su reprise en la Rec. (transportada a la HK), normalmente equivalentes, se hace más evidente por el encuadre de la o las regiones tonales recorridas vistas desde la SK y desde la HK, respectivamente.

1.1.2. Materiales temáticos y números de compás

Los materiales temáticos se muestran en la fila superior de cada bloque alineados con los compases en los que se inicia cada uno. Particularidades:

- número de compás con superíndice: señala la parte del compás en la que realmente empieza el módulo o tema en cuestión; ej.: 15^3
- dos números separados por una barra inclinada: indica que el material temático se escucha dos veces sin variación, empezando en los citados compases; ej.: $1/5$
- derivaciones temáticas en la Exposición o la Recapitulación: se indica la procedencia del módulo derivado mediante un paréntesis que contiene una flecha y el nombre del módulo original; ej.: $K_{1.1} (\rightarrow P)$. Cuando la derivación se limita a un pequeño rasgo común entre materiales se emplea \rightarrow
- origen del material en el Desarrollo: se indica con una flecha seguida del material citado; ej.: $\rightarrow P_{1.2}$; cuando la semejanza es más borrosa se indica con \rightarrow
- materiales incompletos: se escriben entre corchetes; ej.: $[P_{1.1}]$
- materiales variados: se coloca un apóstrofo tras el nombre del material; ej.: $S_{1.1}'$
- expansión/adición o contracción/omisión del material: se coloca, respectivamente, el signo $<$ o el signo $>$ tras la letra; ej.: $S_{1.2} < * P_{1.2} >$

1.1.3. Marcadores genéricos esenciales

Debajo de los materiales temáticos se insertan los ‘marcadores genéricos esenciales’, en expresión de Hepokoski & Darcy, es decir, las principales cadencias que cierran los grupos temáticos y en algún caso también las cadencias intratemáticas (las que separan los módulos P_1 y P_2 , o S_1 y S_2 , por ejemplo). Para ello se utiliza una flecha descendente, debajo de la cual figura la región tonal de referencia (tonalidad principal – HK o tonalidad subordinada – SK), y debajo de ella la cadencia en cuestión (PAC, IAC, HC, DC, EC). También se señala –si la hay– la MC (cesura media) o el CF (relleno de la cesura). La distribución de las cadencias es la responsable directa de los diferentes modelos formales-funcionales.

1.1.4. Regiones tonales

Por último se muestran las regiones tonales que recorre la obra, vistas desde la tonalidad principal (HK) y –hacia la mitad de la I Parte– desde la tonalidad subordinada (SK), con una zona mixta que suele coincidir con la Transición, en la cual se analizan dichas regiones desde ambas tónicas. En algunos casos hay que utilizar un tercer nivel tonal entre la HK y la SK, casi siempre una tonalidad intermedia lo suficientemente prominente y duradera para justificar su presencia en el esquema. A veces esta tonalidad está asociada a la Transición, pero cuando se produce ya durante el comienzo del Grupo *S* entonces se considera como una “tonalidad subordinada secundaria” (SK_s), es decir, una región provisional de segundo orden respecto a la tonalidad subordinada, en la que casi siempre termina realmente el Grupo *S* y el *K*.

Las regiones tonales de aquellos materiales que en la Exposición se han escuchado en la SK y que, por tanto, sólo tienen que transportarse en la Recapitulación a la HK se insertan en un cuadro para hacer más visible dicha correspondencia, que no siempre es literal, pero que es oportuno observar en cada caso desde el punto de vista adecuado. Estos materiales son siempre *S* y *K*, y en alguna ocasión también alguno o algunos de los módulos de la *T*.

Aquellas regiones tonales que son esbozadas pero no llegan a ser cadenciadas con claridad se indican entre corchetes: [Sp]. Este es un procedimiento habitual en los desarrollos y más infrecuente en la Exposición o la Recapitulación, aunque no faltan ejemplos en ambos casos.

1.2. Tabla de tipologías

Tras el Esquema-resumen aparece la Tabla de tipologías, procedente de los criterios explicados en la Sección 3.2 para el estudio de las categorías, los tipos y subtipos, las variantes y ciertas particularidades de la sonata preclásica. Como recordatorio de las abreviaturas y los términos empleados, valga el siguiente listado:

1.2.1. Tipo.

En la primera casilla se especifica el tipo de sonata que se observa en la obra en cuestión. La clasificación es la ya conocida en **SB** (*sonata binaria*), **SM** (*sonata mixta*) y **SF** (*forma de sonata*).

1.2.2. Modelo formal-funcional

La segunda casilla muestra la clasificación de la sonata según los 8 modelos formal-funcionales originales (*Formal-functional pattern*, abreviado **FP**) definidos por Caplin más los 4 propuestos en mi ampliación, o en alguno de los posibles subtipos.

1.2.3. Derivaciones

Se señala en esta casilla la posible procedencia de un material a partir de otro anterior. La procedencia directa se muestra con una pequeña flecha continua: $T (\rightarrow P_{1.2})$, y la procedencia indirecta con una flecha discontinua: $K (\dashrightarrow T_{1.2})$.

1.2.4. Fusiones

La *fusión* se produce entre el módulo final de un grupo y el módulo inicial del siguiente grupo, por lo que el material resultante asume una *doble función* temático-formal. Se muestra con una barra inclinada separando los módulos implicados: $P_{2.2} / T_{1.1} * S_{2.2} / K$.

1.2.5. Variantes

Es el comportamiento tonal no normativo en el interior de cualquier grupo temático. Se indica el grupo temático (y en su caso el módulo) en el que se produce la desviación respecto al esquema habitual y en el comentario se explica la causa de esta calificación.

1.2.6. Modificaciones

Las diferencias entre los materiales expuestos en la I Parte y su reexposición en la II Parte debidas a diversas modificaciones se señalan con la letra M seguida de un subíndice con los siguientes significados:

- V: variación
- T: región tonal
- E: expansión
- A: adición
- O: omisión
- S: sustitución
- F: funcional

1.2.7. Acumulaciones

La repetición reiterada (aunque con cambios armónicos) de algún breve diseño (según el concepto de *vamp* teorizado por Sutcliffe) se muestra acotando los compases entre los cuales se produce.

1.2.8. Proporciones

Los datos que figuran en la casilla correspondiente son los siguientes:

I: a/b	Número de compases de las secciones $P + T$ y $S + K$ en la I Parte.
II: c/d	Número de compases en la II Parte del espacio anterior a la reexposición de $S + K$ (incluyendo tanto la zona tipo desarrollo como la posible reprise de módulos de T e incluso de P), y de la sección $S + K$ propiamente dicha. Normalmente $b = d$, es decir, la presentación del bloque $S + K$ debería durar lo mismo en la Exp. y en la Rec., salvo que se produzcan modificaciones por adición, expansión u omisión.
D/R: e/f	Número de compases del Des. y de la Rec. en la II Parte. En el tipo <i>sonata binaria</i> más normativo, $e = c$ y $f = d$, pero si la Rec. empieza recuperando módulos de T (transportados o no) o incluso con el Grupo P (tanto en <i>sonata binaria</i> como en los tipos <i>sonata mixta</i> y <i>forma de sonata</i>) la igualdad $e = c$ se pierde.
T: x/y	Número total de compases de la I Parte y de la II Parte, uno de los datos que puede inclinar la balanza hacia el tipo <i>sonata binaria</i> o bien hacia la <i>sonata mixta</i> , cuando el incremento de la II Parte es igual o supera el 20-25 % de la duración de la I Parte.

1.2.9. Crux.

La última casilla muestra el material en cuyo comienzo se sitúa la *crux* en la II Parte. En el caso de la mayor parte de los tipos *sonata binaria* y *sonata mixta* hay una sola *crux*, puesto que sólo se produce la reprise de la sección $S + K$, incluyendo como mucho el final de la T , todo ello transportado a la HK. Sin embargo, en el tipo *forma de sonata* lo normal es que se produzca una *doble crux*, la primera de ellas al comienzo de la reprise de P en la HK, y la segunda en el momento en que se reexpone el mismo material que cerró la Exp. (de nuevo $S + K$ con un posible fragmento final de T) meramente transportado a la HK. En este caso se señalan ambos materiales uno encima de otro por orden de aparición.

1.3. Comentario

El Comentario consiste en un acercamiento verbal a algunos de los rasgos analizados en cada sonata que no quedarían suficientemente explicados con los símbolos del Esquema-resumen y la Tabla de tipologías. Esto es necesario con las variantes y con las modificaciones, pero también puede serlo con el tipo formal cuando no es **SB** (*sonata binaria*), con el modelo formal-funcional, con las derivaciones, las fusiones y las acumulaciones, con las proporciones temporales y con la *crux* o la *doble crux*, rasgos estos dos últimos esenciales para la forma. En general, pues, el Comentario recoge cualquier aclaración relativa a cada sonata en relación tanto con el análisis propuesto en el Esquema-resumen como con la Tabla de tipologías.

2. RONDÓ

2.1. Esquema-resumen

La nomenclatura del *rondó* varía sustancialmente respecto a la de las formas de Allegro de sonata. Para ello hemos reservado la letra *A*, que se utiliza para el estribillo, y las letras *B*, *C* y *D*, empleadas en las coplas. Las divisiones internas se efectúan de igual forma que en las formas de sonata (A_1 y A_2 ; $A_{1.1}$ y $A_{1.2}$; A_{ANT} y A_{CONS} , etc.). Es también posible la presencia de una breve transición, que será indicada con la habitual letra *T*. Las indicaciones de compás son idénticas a las utilizadas para las formas de sonata, con la salvedad de que en algún caso pueden no ser correlativas (cuando el estribillo sólo se escribe al comienzo y se remite a un D.C. para volver al mismo). Las regiones tonales no presentan modificaciones en su empleo, y sólo será necesario diferenciar en algún caso las diferentes tonalidades subordinadas con subíndices numéricos (SK_1 , SK_2), puesto que en el tipo de *rondó* utilizado por Soler no tendría sentido hablar de SK_s .

En el *rondó* no es necesario mostrar los marcadores genéricos esenciales, puesto que no existen aquí tipos o modelos formal-funcionales dependientes de ellos. Por último hay que señalar que también aquí conviene alinear los estribillos por un lado y las coplas por otro, con el fin de hacer más evidente la seccionalización de la forma.

2.2. Tabla de tipologías

La Tabla de tipologías es aquí mucho más sencilla, ya que consta solamente de tres casillas, dedicadas respectivamente el tipo formal, a los tipos fraseológicos y a las proporciones de las secciones.

2.2.1. Tipo formal

Aquí se muestra el tipo de *rondó* utilizado en cada caso. Las posibilidades son dos básicamente, el *rondó* en cinco partes y el *rondó* en siete partes (véase el apartado 3.8.1). Debajo del tipo se escriben las secciones con sus habituales denominaciones (*A*, *B*, *C*, etc.) en su sucesión temporal real. Si algunas de las secciones se reexpone incompleta, esto se indica con la letra entre corchetes: [*A*].

2.2.2. Tipos fraseológicos

Cada una de las secciones es clasificada según los tipos fraseológicos propuestos por Caplin en la I Parte de su texto *Classical Form*. En todos los casos se incluyen los subtipos necesarios para precisar mejor la estructura de la frase.

2.2.3. *Proporciones*

La tercera casilla muestra la duración en compases de cada una de las secciones. En el caso de una reexposición fragmentaria de alguna sección, se adjunta otro número entre paréntesis que indica la duración de esta reprise acortada.

3. MINUETO

3.1. Esquema-resumen

El Esquema-resumen del *minueto* no difiere en esencia al explicado para el *rondó*, en tanto se aparta de la nomenclatura de las formas de Allegro de sonata, se emplean las mismas subdivisiones en las letras, las mismas indicaciones de compás y de regiones tonales, omitiendo también los marcadores genéricos esenciales. La principal diferencia es la función de las letras, que aquí se unen por parejas para referirse a los dos grupos de materiales del *minueto* en sí (*A* y *B*) y a los dos grupos de materiales del *trío* (*C* y *D*), avisando de que no existe la indicación *trío* en ninguna sonata de Soler, pero su evidente ubicación, carácter y función permiten calificar como tal a la sección que sigue a muchos de los minuetos y que en ocasiones es denominada sencillamente por el autor (o por el copista) *Minueto 2º*. Por último hay que señalar que la alineación se puede hacer aquí de dos formas: en dos bloques horizontales, colocando las secciones de *minueto* una encima de otra, para lo cual la sección de *trío* debe ir a la derecha del *minueto*; en tres bloques horizontales, cuando la profusión de materiales en la sección de *minueto* impide colocar a su derecha la sección de *trío*. En cualquier caso sí es conveniente hacer evidentes las dos partes de que consta cada una de las grandes secciones.

3.2. Tabla de tipologías

La Tabla de tipologías es también muy parecida a la empleada en el *rondó*, con algunas leves diferencias que hago constar a continuación.

3.2.1. *Tipo formal*

Aquí se muestra la forma global del movimiento como resultado de la presencia de las dos secciones habituales y su D.C. (*Minueto – Trío – Minueto D.C.*), o de una única sección (*Minueto* solo). Al lado de la forma global se escriben las letras indicativas de los materiales empleados insertas en las típicas dobles barras que se emplean en muchos de ellos, y que señalan al mismo tiempo los límites de las dos partes de cada sección.

3.2.2. *Tipos fraseológicos*

Esta casilla es similar a la explicada para el *rondó*, con la diferencia de que aquí cada tipo fraseológico se aplica a una sección completa (*minueto* o *trío*).

3.2.3. *Proporciones*

La duración en compases se escribe aquí para cada una de las dos partes de las dos secciones implicadas (*minueto* o *trío*), expresadas aquí según los materiales implicados (*A*, *B* o *B + A*, *C*, *D* o *D + C*).

4. INTENTO

El análisis del *intento* muestra notables diferencias con los estudiados hasta ahora. En primer lugar se puede observar que en este caso sólo se presenta un Esquema-resumen, pero no una Tabla de tipologías. La razón es evidente: el *intento* no es un tipo formal, sino más bien un género y un procedimiento, carente de cualquier esquema estructural previsible, algo que sí existe en el allegro de sonata, el minueto o el rondó. También por este motivo el Esquema-resumen difiere bastante de los empleados en los anteriores casos. A partir de su ubicación temporal expresada en compases se muestra el comienzo de las zonas de *ritornello* y de las zonas de *episodio*, numerando cada uno de los dos tipos correlativamente. En el siguiente renglón se anotan –en los espacios de *ritornello*– las sucesivas apariciones del tema con las letras *S* (sujeto) y *R* (respuesta). Aquí se pueden producir algunas alteraciones o modificaciones respecto a la repetición literal o a la alternancia habitual:

- cualquier variante del tema se expresa mediante un apóstrofo (*S'* o *R'*);
- si el tema aparece incompleto, se inserta entre corchetes: [*S*], [*R*];
- en el caso de una fuga doble, cada uno de los temas se numera con un subíndice propio en sus dos variantes: *S*₁ y *R*₁; *S*₂ y *R*₂;
- cuando se producen estrechos entre entradas sucesivas, éstas se unen mediante un corchete horizontal:

$$S \quad \underbrace{\quad} \quad R$$

Si fuera necesario citar un contrasujeto especialmente relevante, se emplea el símbolo *Cs*. En algunos episodios la elaboración temática está claramente basada en materiales anteriores que merece la pena observar como derivación. En estos casos se usan las habituales flechas: →*S*, →*Cs*, etc.

El análisis armónico-tonal se realiza en el *intento* desde una única tonalidad, a partir de la cual el desplazamiento temporal a otras regiones tonales se entiende como *tonicalización* momentánea de alguna región –propia o lejana– de la tonalidad en curso. No será un tarea fácil dejar constancia de estas regiones tonales en los intentos de Soler, puesto que en muchas ocasiones el alejamiento tonal respecto a la HK hace necesario recurrir a los cuatro niveles de relación intermodal (véase el Cap. 0).

I PARTE (EXP.)

c. 1/5 9 15³ 24⁴ 35 40

Allegro P T S_1 S_2 $K_{1,1} (\rightarrow P)$ $K_{1,2}$

↓ HK: IAC ↓ HK: HC-CF ↓ SK: PAC

SK (Mi M): S T S T S S D T.....

HK (La M): T T D T D T T SP D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 45 57 68 72 83 89

$\rightarrow P$ $\rightarrow T$ $[S_1]$ S_2 $K_{1,1} (\rightarrow P)$ $K_{1,2}$

↓ HK_S: IAC ↓ HK: PAC

SK (Mi M): T d Sp Tp d S [d] tP tP tP S S

HK (La M): D Sp Tp Dp Sp T [Sp] dP dP dP T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4	$K_{1,1} (\rightarrow P)$		S_1 S_2	$M_O - S_1$ $M_T - S_1$ $M_T - S_2$	cc. 57-66	I: 14/30 II: 23/26 D/R: 23/26 T: 44/49	c. 68 $S_1 >$

COMENTARIOS

Variantes. En la I Parte la frase S_1 empieza normativamente en SK: **T**, pero luego sube una 4ª J y vuelve a SK: **S**, es decir, a la HK: **T**. La frase S_2 empieza por tanto en SK: **S** subiendo luego por progresión de 2ª M ascendente a SK: **D** y sólo en la cadencia final con la entrada de la T se alcanza de nuevo la SK: **T**.

Modificaciones. En la II Parte la frase S_1 sufre por una parte la omisión de la repetición 4ª J alta (por lo que $S + K$ duran ahora 26 compases en vez de 30), y además se expone en HK: **dP**, es decir, en el 7ª grado rebajado (*Sol M*), por lo que la Rec. empieza un tono bajo. La frase S_2 empieza por tanto en HK: **dP** y luego sube por progresión de 2ª M a HK: **T**, tonalidad que ahora sí se escucha dentro del Grupo S .

Otros aspectos. El Des. utiliza pequeños rasgos de los materiales previos (la figura rítmica de P y la nota repetida de T), pero no son derivaciones normativas. La segunda derivación se convierte en este caso en una *acumulación* de 10 compases.

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	16	29	38/42	46
Presto	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$T_{1,1}$	$T_{1,2} (\rightarrow P_{1,1})$	$S (\rightarrow T_{1,1})$	K
		↓		↓	↓	
		HK:		SK:	SK:	
		PAC		HC-MC	PAC	

SK ($Si \flat M$): S T SP [T] **T**

HK ($Mi \flat M$): T T D TP [D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	50	57	78/82	86
	$\rightarrow P_{1,1}$	$\rightarrow T_{1,1}$	$S (\rightarrow T_{1,1})$	K
			↓	↓
			HK:	HK:
			HC-MC	PAC

SK ($Si \flat M$): T DG Tp [d] s S

HK ($Mi \flat M$): D – Dp [Sp] t **T**

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_{1,2} (\rightarrow P_{1,1})$ $S (\rightarrow T_{1,1})$				cc. 65-74	I: 37/12 II: 28/12 D/R: 28/12 T: 49/40	c. 78 S

COMENTARIOS

Derivaciones. Las dos derivaciones tienen lugar entre grupos temáticos sucesivos, lo que produce una continuidad temática en contraste con el cambio de función formal.

Acumulaciones. La zona tiene una duración de 10 compases, al igual que en la *Sonata n° 1*.

Otros aspectos. Es el primer ejemplo modélico de *sonata binaria*, tanto por la claridad de la articulación temática y armónica como por la presencia de cadencias contundentes que permiten clasificarla como **FP 1**, el modelo formal-funcional más normativo de Caplin. Aún así, el Des. (escrito en parte sin los tres bemoles) viaja a regiones tonales tan remotas como el SK: **DG** (*La M*), que es la tonalidad más lejana de $Mi \flat M$.¹

¹ Como dije en el apartado 3.1.2, es muy revelador comparar el detallado análisis que realiza Heimes de esta sonata con el expuesto en mi esquema. Él clasifica esta sonata dentro de su Tipo A, donde el material musical inicial –anuncio– no vuelve más en el transcurso de la sonata, algo que aquí es un poco dudoso por la cita –indirecta– de $P_{1,1}$ que se observa al comienzo de la II Parte. Según sus palabras, el anuncio ocupa los cc. 1-7, tras lo cual llega la extensión (cc. 8-15), una idea separada (cc. 16-32), los compases *pre-vertex* (cc. 33-37), el *vertex* (c. 37), el ejercicio (cc. 38-41), la repetición del ejercicio (cc. 42-45) y la confirmación cadencial (cc. 46-49). Califica todo este material como nuevo, aunque reconoce algunas alusiones entre el anuncio y la idea separada, o entre esta idea y el ejercicio. La digresión ocupa los cc. 50-77, con material nuevo pero incluyendo algunas citas del anuncio, la idea separada y el ejercicio. La sección tonal reproduce el mismo material temático *post-vertex* pero en la tonalidad principal.

I PARTE (EXP.)

c. 1 6 9 13 20/25 30/33

Andante $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ P_2 T S K

↓ ↓ ↓

HK: SK: SK:
PAC IAC PAC

SK ($Fa M$): S T T

HK ($Si \flat M$): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 37 43 50 52/57 62/65

$\rightarrow P_2$ $\rightarrow T$ $[T]$ S K

↓ ↓

HK: HK:
IAC PAC

SK ($Fa M$): S Sp dP S dP S

HK ($Si \flat M$): D Tp S T S T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1						I: 19/17 II: 15/17 D/R: 13/19 T: 36/32	c. 50 [T]

COMENTARIOS

Crux. La Rec. empieza en el c. 50 con el tramo final de la T transportado una 4ª J alta (HK: S, es decir, en $Mi \flat M$) seguido de S ya en HK: T, para reproducir la misma secuencia armónica que se utilizó en la Exp. para dichos materiales (SK: S T).

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	8	15	21	24	28	31
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3} / T_1$	T_2	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.3} / T_1)$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} / K$
	↓			↓	↓			↓
	HK:			SK:	SK:			SK:
	PAC			HC	HC-MC			PAC
SK (<i>Re M</i>):		S		tP	T T			
SK _S (<i>Fa M</i>):		SP		T	TP			
HK (<i>Sol M</i>):	T	T		dP	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	35	40	45	48	54	57	61	64
	$\rightarrow P_{1.3} / T_1$	$\rightarrow P_{1.2}$	$[P_{1.3} / T_1]$	T_2	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.3} / T_1)$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} / K$
				↓	↓			↓
				HK:	HK:			HK:
				HC	HC-MC			PAC
SK (<i>Re M</i>):	T	S	dP	sP	S			
HK _S (<i>Si b M</i>):	DP	TP	SP	T	TP			
HK (<i>Sol M</i>):	D	T	S	tP	T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9.1 FP 11.2	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.3} / T_1)$	$P_{1.3} / T_1$ $S_{1.2} / K$	T_2	$M_0 -$ $P_{1.3} / T_1$		I: 14/20 II: 13/20 D/R: 10/23 T: 34/33	c. 45 $[P_{1.3} / T]$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Esta sonata participa de las características más importantes de dos de los modelos tipológicos estudiados, por lo que es necesario considerar este tipo como un *doble modelo formal-funcional*.² En este caso la sonata muestra la fusión $P_{1.3} / T_1$ y la articulación intertemática correspondiente al **FP 11.2**, mientras que la fusión $S_{1.2} / K$ y su articulación coinciden con el **FP 9.1**.³

² Sería demasiado prolijo crear un **FP** exclusivamente para este caso, puesto que no hay ninguna otra sonata en la que se produzca simultáneamente una fusión P / T y otra S / K . Por ello, resulta más práctico considerar la posibilidad de una acción conjunta de dos modelos en casos como éste.

³ No es de extrañar por ello que Dieckow tenga dificultades para identificar y aislar los sucesivos temas. Considera la autora al material inicial como un ejemplo del tipo tercero de sus grupos temáticos iniciales, constituido por un tema con dos unidades (cc. 1-14 y 15-20) y sin transición posterior (1971: 31-32; véase el apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra, sin embargo, que la segunda unidad puede ser considerada como una T ubicada en una SK_S que alcanza la SK_P al final de su curso.

Fusiones. En esta sonata se dan dos fusiones. Por una parte el módulo final de *P* se convierte sobre la marcha en la primera frase de la *T* que termina normativamente en SK: HC. Por otro lado, la repetición del módulo *S*_{1,2} adquiere también –ante la ausencia de un grupo conclusivo independiente– la función *K*.

Variantes. A pesar de la SK: HC (semicadencia en la dominante de *Re M*) con la que se cierra la *T*, la segunda frase de la *T* se ubica en SK: **tP** (*Fa M*), el relativo de dicha tónica en modo menor, aunque el final deja oír de nuevo la SK: HC que ahora sí conduce a la SK: **T** para la entrada del Grupo *S*. Es un ejemplo de Exp. en tres tonalidades donde la tonalidad intermedia (SK_S = *Fa M*) se sitúa a 3ª m por encima de la tónica esperada (SK = *Re M*), lo mismo que sucede en la Rec. (HK_S = *Si ♭ M*, HK = *Sol M*).

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	11 ³	14	20	29	33	37	41/44
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1} + P_{1.2})$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1})$	$S_{1.2}'$	K
			↓			↓		↓	
			HK:			SK:			SK:
			HC			HC-MC			PAC
	SK (<i>Do M</i>):		S	[t]	T				
	HK (<i>Fa M</i>):		T	T	[d]	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	48	55	67	69	75	84	88	92	96/99
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1} + P_{1.2})$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1})$	$S_{1.2}'$	K
						↓			↓
						HK:			HK:
						HC-MC			PAC
SK (<i>Do M</i>):	T	Sp	Sp	t	dP	[s]	S		
HK (<i>Fa M</i>):	D	Tp	Tp	d	S	[t]	<div>T</div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1} + P_{1.2})$ $S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1})$					I: 28/19 II: 36/19 D/R: 19/36 T: 47/55	c. 67 $T_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones. La frase $S_{1.1}$ deriva de una mezcla de $P_{1.1} + P_{1.2}$, mientras que la frase $S_{1.2}$ procede de $T_{1.1}$.

Proporciones. Las proporciones muestran una II Parte bastante más extensa que roza el umbral de la *sonata mixta*, debido a la recapitulación de la *T* completa.

Crux. La Rec. empieza con la *T* completa transportada una 4ª J alta, por lo que reproduce la misma secuencia tonal que en la Exp. (HK: **S** y luego [t], es decir, en *Si ♭ M* y *fa m*), seguida del Grupo *S* ya en HK: **T**.⁴

⁴ Dieckow considera aquí la existencia de un primer tema y de una transición, ubicando esta sonata en el tipo segundo de grupos temáticos iniciales (1971: 27; véase el apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). La discrepancia es que para ella el primer tema llega hasta el c. 14, y sólo entonces empieza la *T*.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9 15 19 31 35 39/44 49

Presto $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ T_1 $T_{2.1}$ $T_{2.2}$ $S_{1.1} (\leftrightarrow T_{2.1})$ $S_{1.1}'$ $S_{1.2}$ K

↓ HK: SK: SK:
EC HC-CF PAC

SK (*re m*): S sP [dp] t t t

HK (*Fa M*): T T S [d] Tp Tp

II PARTE (DES. + REC.)

c. 51 55 62 66 76 80 84/89 94

$\rightarrow P_{1.2}$ $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $\rightarrow T_{2.2}$ $S_{1.1} (\leftrightarrow T_{2.1})$ $S_{1.1}'$ $S_{1.2}$ K

↓ HK: HK:
HC-CF PAC

SK (*re m*): T S D Tp dP sG tp

HK (*Fa M*): TP SP DP – D dP t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.1} (\leftrightarrow T_{2.1})$		S K		cc. 19-28 cc. 66-73	I: 30/20 II: 25/20 D/R: 25/20 T: 50/45	c. 76 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Variantes. Esta sonata rompe con la convención tonal que ubica el Grupo *S* de una sonata en modo mayor en la región de la dominante, puesto que se sitúa en el **Tp** de la tonalidad principal, es decir, en *re m*. Esto implica no solo un cambio de tónica sino también un cambio del modo, al emplear el modo menor en vez del mayor. La *T* empieza en HK: **S** subiendo por 2ª hacia HK: [d] = SK: [dp], creando así la expectativa de un cambio de modo posterior para que *S* se escuche en SK: **T**, pero el ciclo de 2ª continúa hasta alcanzar una SK: HC, siendo *re m* la tonalidad subordinada. A partir de aquí el bloque *S* + *K* se expone entero en esta región. La consecuencia es que en la II Parte el bloque *S* + *K* se mantiene en modo menor, para lo cual la sonata debe finalizar en *fa m*. Esta relación de 3ª entre la tonalidad principal y la subordinada ya fue utilizada por Scarlatti en algunas de sus sonatas (v. apartado 2.3.2).

Acumulaciones. El módulo $T_{2.2}$ está construido como una *acumulación*, por lo que su derivación en el Des. también constituye una zona de igual índole. Se observa así que también se pueden producir *acumulaciones* en las secciones expositivas de la sonata, no sólo en la zona de Des.

Otros aspectos. Una de las convenciones más habituales de la *sonata binaria*, que consiste en empezar la II Parte con el Grupo *P* expuesto en la dominante, se reproduce aquí. La diferencia es que no sucede al comienzo, sino tras una secuencia moduladora derivada de $P_{1.2}$, lo que produce una novedosa sucesión temática que altera sustancialmente las expectativas del modelo.

I PARTE (EXP.)

c.	1	3	7		14	20	28 ³	32	40 ³	44
[Senza tempo]	P_0	$P_{1.1}$	$P_{1.2}/T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$		$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
		↓				↓				↓
		HK:				SK:				SK:
		EC				EC				EC
	SK (Sol M):		S	T	T	T T				
HK (Do):	T	T	D		D	D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	52		69	80	82	84	88	96 ³	100	108 ³	112
	$\rightarrow P_{1.1}$		$\rightarrow S_{1.1}$	$[P_{1.1}]$	$[P_{1.2}]$	$[T_{1.2}]$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
			(RT)				↓				↓
							HK:				HK:
							IAC				IAC
SK (Sol M):	T SP Dp DP	Tp D	S	S	S						
HK (Do M):	D TPDg DG	Dp SPT	T	T T							

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 11.2	$P_{1.2}/T_{1.1}$ ($\rightarrow P_{1.1}$)	$P_{1.2}/T_{1.1}$		$M_O - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_O - T_{1.1}$ $M_O - T_{1.2}$		I: 19/32 II: 35/32 D/R: 28/39 T: 51/67	c. 80 [$P_{1.1}$] c. 84 [$T_{1.2}$]

COMENTARIOS

Tipo. Esta sonata constituye el primer ejemplo del tipo *forma de sonata*, puesto que aquí la Rec. empieza con el Grupo *P* (salvo P_0) seguido de la *T*. El hecho de que las frases $P_{1.1}$, $P_{1.2}$ y $T_{1.2}$ sean reexpuestas parcialmente no esconde en absoluto la intención de volver a dichos materiales, aunque recordando sólo los compases necesarios para crear la asociación temática. La omisión de $T_{1.1}$, por su parte, es fácilmente explicable dado que en su origen este material estaba fusionado con $P_{1.2}$, módulo que ahora se expone sin modular a la dominante y por tanto sin tiempo para convertirse en *T*. Hay, por tanto, una *doble crux*, la primera con la reprise literal de $[P_{1.1}]$ y la segunda con la vuelta transportada de $[T_{1.2}]$. Otro de los rasgos que apuntan a la *forma de sonata* es la distribución de las proporciones. Por un lado, la II Parte supera ampliamente el umbral del 20 % de incremento de la duración respecto a la I Parte, lejos del equilibrio entre partes típico de la *sonata binaria*. Por otro lado, hay una notable diferencia entre la duración del bloque $S + K$ en la II Parte (32 cc.) y la duración de la Rec. considerada desde la vuelta de $[P_{1.1}]$ (40 cc.).⁵

Derivaciones y fusiones. En el caso que nos ocupa es obligado observar simultáneamente la fusión de los materiales $P_{1.2}/T_{1.1}$ y la doble función que ello implica, derivando a la vez dicho material de $P_{1.1}$.

Otros aspectos. El Des. está organizado tonalmente sobre un doble ciclo de 2ª. El primero empieza en el c. 52 con HK: **D** (Sol M), **TP** (La M), **Dg / DG** (si m / Si M) y el segundo en el c. 69 con HK: **Dp** (mi m), **SP** (Re M) y **T** (Do M).

⁵ Heimes no la incluye, sin embargo, en su tipo D –*forma de sonata*–, sino en su tipo A –*sonata abierta*–, ignorando las mencionadas reexposiciones (1969: 108).

I PARTE (EXP.)

c.	1	11	19	25		40/53	66/75	81	85
Andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$		S_1	S_2	K	$K <$
	↓					↓		↓	
	HK:					SK:		SK:	
	DC					HC-MC		PAC	
	SK (Sol M):				S	T	D	T	
					T T				
HK (Do M):	T	T	D	SP	D			D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	94	100	108	116	126	133	136/149	162/173	177	181
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow K$	$\rightarrow S_2$	$T_{1.2}$	$P_{1.2}$	$[T_{1.2}]$	S_1	S_2	K	$K <$
						↓			↓	
						HK:			HK:	
						HC-MC			PAC	
SK (Sol M):	T		S	D	Dp	SP	D	T	S	
HK (Do M):	D		T	SP	Dg	TPSP	D	T		
						T T				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 12	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$					I: 39/54 II: 42/54 D/R: 27/69 T: 93/96	c. 116 $T_{1.2}$ c. 133 $[T_{1.2}]$

COMENTARIOS

Tipo. Esta sonata constituye el primer ejemplo del tipo *sonata mixta*, con una Rec. que en el c. 116 empieza con la segunda frase de la Transición ($T_{1.2}$), insertando después la segunda frase del Grupo principal ($P_{1.2}$), lo que supone una inversión del orden dentro del bloque $P + T$, una de las dos posibilidades que dan origen a este tipo formal (la otra, el incremento igual o mayor del 20-25 % en la duración de la II Parte, no tiene lugar aquí por la brevedad del Des.). También aquí se produce una *doble crux*, la primera de ellas con la reprise de $T_{1.2}$ y luego de $P_{1.2}$, ambos en su altura original, y la segunda con la vuelta, transportada a la HK, del final de $T_{1.2}$ para dar paso al Grupo S. Con ello se produce la curiosa circunstancia de que ambos momentos marcan la reprise del mismo módulo temático, pero esto es debido al cambio de orden en la reexposición de los materiales temáticos (primero T y luego P), una de las condiciones de la *sonata mixta*. En todo caso, la mecánica de una primera *crux* abriendo la reprise de un material en su altura original, seguida de una segunda *crux* que marca la vuelta de un material ahora transportado a la HK, sigue vigente en este caso, corroborando su utilidad como concepto.

Modelo formal-funcional. Este es también el primer ejemplo del **FP 12**, modelo que denota la ausencia de una cadencia satisfactoria cerrando el Grupo P , aunque puede haber una cadencia interna entre módulos (es el caso de la HK: DC que se produce aquí). Sin embargo, es posible distinguir entre el ámbito de actuación del Espacio P y el comienzo de la T , tanto por razones temáticas como armónicas, por lo que no se produce ninguna fusión.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	15	27	33/45	59	62
Presto	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$T_{1,1}(\rightarrow P)$	$T_{1,2}(\rightarrow P)$	$S(\rightarrow T_{1,1})$	K	$K<$
		↓			↓	↓	
		HK:			SK:	SK:	
		HC			HC-MC	EC	
	SK (Sol M):		T Sp T		T T		
	HK (Do M):	T	D Tp D		D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	68	76	83	97	100	106/118	132	135
	$\rightarrow P_{1,1}$	$\rightarrow T_{1,1}$	$\rightarrow S$	$\rightarrow T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$S(\rightarrow T_{1,1})$	K	$K<$
						↓	↓	
						HK:	HK:	
						HC-MC	EC	
	SK (Sol M):	T Sp T Tp Dp Sp T S S				S		
	HK (Do M):	D Tp D Dp Dg Tp D T T				T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_{1,2}(\rightarrow P_{1,1})$ $S(\rightarrow T_{1,1})$				cc. 83-96	I: 32/35 II: 38/35 D/R: 32/41 T: 67/73	c. 100 $T_{1,2}$

COMENTARIOS

Acumulaciones. La zona de acumulación ocupa aquí 14 compases, superando así la media de 10 cc. que hasta ahora era habitual (*Sonatas n° 1, 2, 6*). Es además la primera vez que el material no procede de la *T*, puesto que en este caso deriva del tema *S*.

Otros aspectos. La Rec. empieza con la crux del c. 100 reexponiendo la frase $T_{1,2}$, esta vez transportada a la HK para preparar la vuelta de la tonalidad principal.

I PARTE (EXP.)																
c.	1	10	20	28/45	40/57	62/68	74									
Allegro	P_{ANT}	P_{CONS}	T	$S_{1.1} (\rightarrow T)$	$S_{1.2} (\rightarrow P)$	S_2	K									
		↓ HK: HC	↓ HK: EC	↓ SK _S : HC			↓ SK: PAC									
SK (<i>Re M</i>):				<table border="1"><tr><td>d</td><td>S</td><td></td><td>S</td><td>D</td><td>T</td><td>T</td><td>.....</td><td>T</td></tr></table>				d	S		S	D	T	T	T
d	S		S	D	T	T	T								
SK _S (<i>la m/La M</i>):			SP t dP	<table border="1"><tr><td>t</td><td>dP</td><td></td><td>dP</td><td>T</td><td>S</td><td>S</td></tr></table>				t	dP		dP	T	S	S		
t	dP		dP	T	S	S										
HK (<i>si m</i>): t				t dp sP dp	tP											
II PARTE (DES. + REC.)																
c.	79	89	96	104/121	116/133	138/144	150									
	$\rightarrow P$	$\rightarrow T$	$\rightarrow S_{1.1}$	$S_{1.1} (\rightarrow T)$	$S_{1.2} (\rightarrow P)$	S_2	K									
				↓ HK: HC			↓ HK: PAC									
SK (<i>Re M</i>): T Sp		Sp t dP	SP DP													
HK _S (<i>Fa # M</i>):			dP T	<table border="1"><tr><td>T</td><td>dP</td><td></td><td>dP</td><td>T</td><td>S</td><td>s</td></tr></table>				T	dP		dP	T	S	s		
T	dP		dP	T	S	s										
HK (<i>si m</i>): tP s		s tp sG	S D	<table border="1"><tr><td>D</td><td>S</td><td></td><td>S</td><td>D</td><td>T</td><td>t</td><td>.....</td><td>t</td></tr></table>				D	S		S	D	T	t	t
D	S		S	D	T	t	t								

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3.2	$S_{1.1} (\rightarrow T)$ $S_{1.2} (\rightarrow P)$		S_I	$M_T - S_{1.1}$	cc. 20-31 cc. 89-95	I: 27/51 II: 25/51 D/R: 25/51 T: 78/76	c. 104 S_I

COMENTARIOS

Derivaciones. La procedencia del material $S_{1.1}$ y $S_{1.2}$ establece una estructura temática en espejo antes de la llegada de S_2 casi perfecta: $P_{ANT} * P_{CONS} * T * S_{1.1} (\rightarrow T) * S_{1.2} (\rightarrow P)$.

Variantes y modificaciones. La frase S_I está ubicada inicialmente en una SK_S (*la menor/La mayor*) que corresponde a la dominante menor/mayor de la futura SK, moviéndose además en progresión hacia tónicas cercanas, y es ya S_2 la frase que se escucha en la tonalidad subsidiaria normativa (*Re mayor*). Por este motivo, en la II Parte S_I se localiza en la dominante de la HK (HK_S = *Fa # M*), aunque en este caso $S_{1.1}$ empieza ya en la dominante mayor (D), por lo que no hay cambio de modo con respecto a $S_{1.2}$.

Acumulaciones. La T está también aquí construida como una *acumulación*, por lo que su derivación en el Des. también responde a esta mecánica (véase la *Sonata n° 6*).

I PARTE (EXP.)						
c.	1	9	17	28	38/44	50/57
Andantino	P_{ANT}	P_{CONS}	$T(\rightarrow P)$	$S_{I.1}(\leftrightarrow P)$	$S_{I.2}$	K
		↓ HK: HC	↓ HK: PAC	↓ SK _S : HC-CF		↓ SK: IAC
	SK ($Fa \# M$):			<div>SP T T T</div>		
	SK _S ($La \flat M$):		tP S	T dP		
HK ($Si M$):	T	T SP	TP D		
II PARTE (DES. + REC.)						
c.	64	72		82	92/98	104/111
	$\rightarrow P$	$\leftrightarrow S_{I.1}$		$S_{I.1}(\leftrightarrow P)$	$S_{I.2}$	K
						↓ HK: PAC
	SK ($Fa \# M$):T SP Dp			T S		
	SK _S ($La \flat M$):dP T Sp DP T			dP tP		
HK ($Si M$):	D	TP Dg	sG TP	<div>D T T T</div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3.2	$T(\rightarrow P)$ $S_{1,1}(\leftrightarrow P)$		$S_{1,1}$	$M_T - S_{1,1}$		I: 27/36 II: 18/36 D/R: 18/36 T: 63/54	c. 82 $S_{1,1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Al igual que su pareja en la *Sonata agrupada 10-11*, esta sonata responde al **FP 3.2**, por la construcción en forma de período del Grupo *P* y por el comienzo del Grupo *S* en una SK_S. Quizá no sea casualidad el empleo del mismo modelo en las dos obras integrantes de una sonata agrupada, sino más bien una posible prueba de la intención unificadora.

Variantes y modificaciones. La frase $S_{1,1}$ empieza con una variante, al ubicarse en el **SP** de la SK, pero tras 4 cc. se mueve por progresión descendente a la **T** de la SK, donde ya permanece el resto del espacio *S*. En la II Parte, sin embargo, $S_{1,1}$ empieza en la **D** de la HK, una modificación respecto a la I Parte, subiendo después una 4ª para alcanzar la **T** de la HK. La SK_S opera también en la II Parte, donde tiene un evidente protagonismo al final del Des. en forma de tonalización.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9 13 19 29 35/42 49/52 55

Allegro molto $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ P_2 $T (\rightarrow P_{1.1})$ $S_{1.1} (\rightarrow P_2)$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ K

↓ HK: SK: SK:
EC IAC PAC

SK (*Re M*): S T T T

HK (*Sol M*): T T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 59 65 77 81 87/94 101/104 107

$\rightarrow P_{1.3}/P_2$ $\rightarrow T$ $\rightarrow P_{1.3}/P_2$ $S_{1.1} (\rightarrow P_2)$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ K

↓ HK: HK:
PAC PAC

SK (*Re M*): T D Tp Tp Sp T S S

HK (*Sol M*): D SP Dp DpTp D T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$T (\rightarrow P_{1.1})$ $S_{1.1} (\rightarrow P_2)$				cc. 65-76	I: 28/30 II: 22/30 D/R: 22/30 T: 58/52	c. 81 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones. El material *P* proporciona derivaciones tanto para *T* como para $S_{1.1}$, lo que otorga a la sonata una textura muy homogénea y un evidente carácter monotemático.

Acumulaciones. La zona ocupa 12 compases, un poco por encima de la media, que estaba en 10, y está ubicada de nuevo sólo en el Des., coincidiendo con la derivación de la *T*.

c.	1	7	16^2	21	$26^2/36^1$	44
Allegro soffribile	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	T ↓ HK: HC	$S_{1,1}$ ↓ SK: EC	$S_{1,2}$	K ↓ SK: PAC
SK ($Re\ M$):			S T	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">T T</div>		
HK ($Sol\ M$):	T	T	D	D		

c.	52	56	62	66	80	82	86	91 ² /101 ¹	109
	$\rightarrow P_{1,1}$	$\rightarrow S_{1,2}$	$\rightarrow P_{1,1}$	$\rightarrow S_{1,2}$	$\rightarrow P_{1,1}$	$[P_{1,2}]$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	K
					(RT)		\downarrow		\downarrow
							HK:		HK:
							HC		PAC
SK (<i>Re M</i>):	T	[Sp]	dP	[t]	D	Tp	d	S	S
HK (<i>Sol M</i>):	D	[Tp]	S	[d]	SP	Dp	Sp	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2.1						I: 20/31 II: 34/31 D/R: 30/35 T: 51/65	c. 82 [P _{1,2}] c. 86 S _{1,1}

Tipo. La Rec. empieza en el módulo $P_{1.2}$ incompleto, omitiendo después la T , lo que dificulta su adscripción al tipo **SF**, pero como la duración de la II Parte excede el 25 % de la I Parte, la solución es encajarla en el tipo **SM**, reflejando así la intencionalidad de la Rec. parcial, que en realidad está citando el material necesario para producir la sensación de retorno en la HK. Este material, además, viene precedido por una corta derivación del final de $P_{1.1}$ –ubicada ahora sobre la **D**– que ejerce aquí la misión de RT preparatoria para la reprise de $P_{1.2}$.

Crux. A pesar de no acogerse a la *forma de sonata*, es evidente aquí la presencia de una primera *crux* en el c. 82, con la vuelta literal de $P_{1,2}$, y otra en el c. 86, con la reprise transportada a la HK de $S_{1,1}$.

⁶ La curiosa indicación de tempo, *Allegro soffribile*, podría ser traducida como «Allegro sufrible». El propio editor de las sonatas, Samuel Rubio, adjunta una indicación aclarando que así se encuentra en el manuscrito original. Más curioso es constatar que esta indicación vuelve en la *Sonata n.º 43*.

I PARTE (EXP.)									
c.	1	7 ²	11	19	27	33	38		
Allegro	P _{1.1}	P _{1.2}	P ₂	T	S _{1.1}	S _{1.2}	S _{1.2} / K		
		↓			↓			↓	
		HK:			SK:			SK:	
		PAC			EC			PAC	
	SK (Re M):			T	<div>T T</div>				
HK (Sol M):	T			D	D				
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	47	61 ²	70		82	91	95		
	→T	→P ₂	→S _{1.2}		S _{1.1} <	S _{1.2}	S _{1.2} / K		
					↓			↓	
					HK:			HK:	
					EC			PAC	
SK (Re M):	Sp Dg	SP	SP T	S					
HK (Sol M):	Tp –	TP	TP D	<div>T T</div>					

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 9 FP 12.1		$S_{1.2} / K$		$M_A - S_{1.1}$		I: 26/20 II: 35/22 D/R: 35/22 T: 46/57	c. 82 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. La considerable extensión del Des. hace que la II Parte sea casi un 25 % más larga que la I Parte, por lo que se debe asignar al tipo **SM**.

Modelo formal-funcional y fusiones. En este caso se produce la fusión del segundo módulo de S_1 ($S_{1.2}$) con el material cadencial K . En la primera audición de $S_{1.2}$ su función pertenece al espacio S , pero en la segunda aparición del mismo módulo, y ante la ausencia de un material posterior diferenciable con función K , hay que asumir retroactivamente la doble función de esta zona como final del espacio S y como grupo cadencial. La doble función de este material y la cadencia posterior a la fusión, pero también la ausencia de cadencia tras el Grupo P obligan de nuevo a clasificar la sonata en la categoría de *doble modelo formal-funcional FP 9 + FP 12.1*, grupos ambos no contemplados por Caplin pero necesarios para explicar estas peculiaridades funcionales y de los objetivos cadenciales (véase la *Sonata n° 4*).

Modificaciones. Aunque no tenga mayor importancia, el módulo $S_{1.1}$ se alarga por la adición de dos compases al inicio que imitan en la m.d. lo que luego hará la m.i., donde realmente empezaba $S_{1.1}$. De ahí la duración de 22 cc. para $S + T$ en la II Parte, por 20 en la I Parte.

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	20	28	45	55	62	66	74
Allegretto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T_1	T_2	$S_{1.1}(\rightarrow T_2)$	$S_{1.2}(\rightarrow T_2)$	$[S_{1.1}]$	$S_{1.2}$	K
			↓	↓	↓				↓
			HK:	HK _S :	SK:				SK:
			HC	HC	HC-CF				PAC

SK (*la m*): **Sp** **Sp t dp sP** t **t**

HK_S (*si m*): **t** **t dp sp** –

HK (*re m*): **t** **Tp** **Tp d s tP** **d**

II PARTE (DES. + REC.)

c.	83	99	105	113	122	126	134
	$\rightarrow T_2$	$\rightarrow P_{1.2}$	$S_{1.1}(\rightarrow T_2)$	$S_{1.2}(\rightarrow T_2)$	$[S_{1.1}]$	$S_{1.2}$	K
			↓				↓
			HK:				HK:
			HC				PAC

SK (*la m*): **s** –

HK (*re m*): **t sG** **sG** t **t**

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S_{1.1}(\rightarrow T_2)$ $S_{1.2}(\rightarrow T_2)$		T_1 T_2			I: 44/38 II: 22/38 D/R: 22/38 T: 82/60	c. 105 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Variantes. La T_1 se localiza en una HK_S (*si m*) que se puede entender como **Tp** de la HK mayorizada y como **Sp** de la SK también mayorizada, y además como una región de paso entre el *re m* inicial y el *la m* posterior. La llegada a esta HK_S se efectúa mediante una modulación enarmónica que convierte a la

$\overset{9>}{\mathbf{D}}_3^7$ de *re m* en $\overset{9>}{\mathbf{D}}_3^7$ de *si m*. La T_2 , por su parte, se basa en un material que podría pasar por un Grupo *S* si no fuera porque no reaparece en la II Parte y por su inestabilidad tonal, debida a la progresión descendente por 2ª que desde el *si m* anterior conduce a *Fa M* y finalmente a *Mi M* como **D** de la SK principal que llega con la presentación de *S*.⁷

⁷ Sobre la localización de esta sonata en dos fuentes (edición Birchall y Ms. de Madrid), véase el Apéndice 1 y el comentario a la Sonata n° 54.

I PARTE (EXP.)												
c.	1	5	9	13	17	28	39/51	44/56	64/68			
Largo andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$P_{1.3}'$	T	S_I	$S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1} / T)$	$S_{2.2} (\rightarrow T)$	K			
					↓	↓	↓		↓			
					HK: HC	SK _S : HC-MC	SK: HC		SK: PAC			
SK ($Si \flat M$):						S	t	d	Sp	Tp	<div><div>[Tp]</div><div>Sp</div><div>d</div><div>T</div><div>.....</div><div>T</div></div>	
SK _S ($sol m$):						sP	tp	dp	s	t	<div><div>[t]</div><div>s</div><div>dp</div><div>tP</div></div>	
HK ($Mi \flat M$):	T					T	d	Sp	Tp	Dp	[Dp]	D
II PARTE (DES. + REC.)												
c.	75	79		88		97	108/120	113/125	133/137			
	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow S_I / T$		$\rightarrow P_{1.3}$		S_I	$S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1} / T)$	$S_{2.2} (\rightarrow T)$	K			
						↓	↓		↓			
						SK _S : PAC	SK: HC		HK: PAC			
SK ($Si \flat M$):	T	[Sp Dp]		DP	TP							
HK _S ($do m$):	dP	[t Sp]		SP	D	<div><div>[t]</div><div>s</div><div>dp</div><div>tP</div></div>						
HK ($Mi \flat M$):	D	[Tp Dg]		DG	DP	<div><div>[Tp]</div><div>Sp</div><div>d</div><div>T</div><div>.....</div><div>T</div></div>						

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.2	$S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1} / T)$ $S_{2.2} (\rightarrow T)$		S_I			I: 27/47 II: 22/47 D/R: 22/47 T: 74/69	c. 97 S_I

COMENTARIOS

Variantes. El módulo S_I se ubica inicialmente en la SK_S de la I Parte ($sol m$, alcanzado ya al final de la T), aunque un rápido ciclo de 5ª descendentes prepara la llegada de la SK principal ($Si \flat M$). También la T está organizada sobre un ciclo de 5ª, en este caso ascendentes. La SK_S estructura la I Parte en tres regiones armónicas dibujadas por la tríada principal de la obra: $Mi \flat M$, $sol m$, $Si \flat M$, práctica frecuente en otras obras de su época y también posteriores, denominada *exposición en tres tonalidades*.⁸ En esta relación tonal la SK_S es además el relativo menor de la SK. Por ello en la II Parte la HK_S es $do m$, relativo de la HK ($Mi \flat M$).

Otros aspectos. Esta sonata muestra una indiscutible elegancia de corte galante, combinada con una derivación en el módulo $S_{2.1}$ «a la Haydn», es decir, partiendo del arranque de P para enseguida modificar la continuación, en este caso por el entrelazado con una variante de T .

⁸ Véanse las *Sonatas* n° 47, 55, 56 o 71 del propio Soler más adelante. Véase también el apartado 2.3.2.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	20	27/32	37/40	43/49	46	52
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$	$S_{1.1} (\rightarrow T_{1.1})$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2})$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	$S_{2.2} / K$
			↓		↓		↓		↓
			HK:		SK:		SK:		SK:
			IAC		HC-MC		EC		PAC

SK ($Si \flat M$): S D Tp D t..... T

HK ($Mi \flat M$): T T SP Dp SP d D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	57	64	79	83	89/94	99	102/108	105	113
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2}$	$\rightarrow S_{2.1}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$S_{1.1} (\rightarrow T_{1.1})$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2})$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	$S_{2.2} / K$
					↓		↓		↓
					HK:		HK:		HK:
					HC-MC		EC		PAC

SK ($Si \flat M$): T Tp D TP DG sg SP Dp SP T dP

SK_S ($Sol M$): tP t dP T SP Dp S d S tP sG

HK ($Mi \flat M$): D Dp SP DP – sg TP Dg TP D S t..... T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9.2	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$ $S_{1.1} (\rightarrow T_{1.1})$ $S_{1.2} (\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2})$	$S_{2.2} / K$	$S_{1.1}$			I: 26/30 II: 32/30 D/R: 32/30 T: 56/62	c. 89 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones. El material temático de la sonata se despliega progresivamente a partir del Grupo P , del cual se obtiene parte de la T , mientras que la frase S_1 se deriva a su vez de la propia T . La llegada de la frase S_2 viene marcada por una SK: EC y por un evidente cambio de material temático. Sin embargo, en el momento final no se observa un grupo conclusivo independiente, sino que la segunda aparición de $S_{2.2}$ ejerce la doble función S / K , un ejemplo de fusión entre materiales que conduce al **FP 9.2**. Este modelo está justificado por la existencia de un Grupo S especialmente extenso y claramente divisible en dos frases, cada una de las cuales consta a su vez de dos módulos, todo lo cual se muestra en esta sonata con claridad meridiana.

Variaciones. El módulo $S_{1.1}$ se presenta en la SK en modo menor ($si \flat m$), pero ya el módulo $S_{1.2}$ recupera el modo mayor para el resto del Grupo. Lo mismo sucede en la II Parte con la HK.

Otros aspectos. Llama poderosamente la atención la complejidad tonal del Des., que en sus 23 cc. despliega un descomunal recorrido tonal que se aleja tanto como para justificar una SK_S que sirva como tonalidad de referencia para algunas de las tonalidades secundarias que allí se escuchan, una de las cuales ($La M$) se encuentra en relación de máxima distancia tonal respecto a la HK, y otras muchas se ubican en el segundo, tercer y cuarto nivel de relación intermodal.

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	15	19	24	31/38	35/42	45
Cantabile	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T_1	$T_{2.1}(=P_{1.1})$	$T_{2.2}$	$S_{1.1}(\leftrightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}(\leftrightarrow P_{1.2})$	K
			↓			↓		↓
			HK:			SK:		SK:
			PAC			HC-MC		PAC
SK (sol m):			s sP	sG tP s		t		t
HK _S (Mi \flat m):			Tp T	S D Tp		Dp		
HK (do m):	t		t	tP	sP dP t	d		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	52	64		74/81	78/85	88
	$\rightarrow T_1$	$\rightarrow P_{1.2}$		$S_{1.1}(\leftrightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}(\leftrightarrow P_{1.2})$	K
				↓		↓
				HK:		HK:
				HC-MC		PAC
SK (sol m):	t tP d	[dp sP s]		s		
HK (do m):	d dP Sp	[s tP t]		t		t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_{2.1}(=P_{1.1})$ $S_{1.1}(\leftrightarrow P_{1.1})$ $S_{1.2}(\leftrightarrow P_{1.2})$					I: 30/21 II: 22/21 D/R: 22/21 T: 51/43	c. 74 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. Esta sonata es una de los ejemplos más nítidos del **FP 1**, por la claridad de todas las cadencias que articulan los grupos temáticos y la cesura media que separa la sección $P + T$ de la sección $S + K$.

Derivaciones. El módulo $T_{2.1}$ no es ya una derivación, sino la versión transportada e inalterada de $P_{1.1}$. Naturalmente, la ubicación temporal y el cambio de región armónica le permiten ejercer una función totalmente diferente a la original. Además de esto, hay evidentes similitudes entre los materiales del Grupo S y los del Grupo P . En el caso de $S_{1.1}$ se trata de una disminución del diseño melódico y rítmico de $P_{1.1}$. Es también destacable el recorrido tonal de la I Parte, donde los sonidos de la tríada básica proporcionan la HK (do m), la HK_S (Mi \flat M) que se usa en la Transición, y la SK a la que se llega con el Grupo S (sol m). Aunque no se puede decir que sea una *exposición en tres tonalidades*, puesto que la HK_S afecta a la T y no al Grupo S , lo cierto es que la impresión global se aproxima bastante.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	13	21	25/31	28 ²	34 ² /37 ²	42
Allegro moderato	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$	$S_{1.3}$	K
		↓	↓	↓				↓
		HK:	SK:					SK:
		PAC	HC-MC					EC

SK ($Mi \flat m$): **Sp S S T** T..... T

HK ($do m$): **t** **s sP sP tP tP**

II PARTE (DES. + REC.)

c.	45	48 ²	53	58	62/68	65 ²	71 ² /74 ²	79
			$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$[T_{1.1}]$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$
						↓		↓
						HK:		HK:
						HC-MC		IAC

SK ($Mi \flat m$): **Tp [DP] Tp T T [Tp]Tp**

HK ($do m$): **t [D] t tP tP [t]** t..... t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$					I: 24/20 II: 17/20 D/R: 8/29 T: 44/37	c. 58 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Al igual que su pareja en la *Sonata agrupada 18-19*, esta obra también responde al **FP 1**, aunque la cadencia final del Grupo *S* es una EC, por la elisión del final de dicho grupo con el grupo cadencial.

Derivaciones. Excepcionalmente también, el módulo $T_{1.1}$ muestra una clara derivación respecto al módulo $P_{1.2}$, pero no de esta sonata, sino de la *Sonata n° 18*. Esta unidad temática entre ambas sonatas es una de las pruebas más esgrimidas para probar la existencia de *sonatas agrupadas*.

Crux. He aquí uno de los mejores ejemplos de *crux* anterior a la reprise del Grupo *S*. En efecto, en el c. 53 vuelve el módulo $T_{1.1}$ (omitiendo los tres primeros compases), seguido del módulo $T_{1.2}$ completo, todo ello en el entorno de la HK –con ligeras modificaciones tonales que no afectan a la percepción temática– como preparación para la reexposición del Grupo *S* en la HK.

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	10	14	18	22/32	29/39	42/46	50
Andantino	P_1	P_2	$T_{1.1} (\rightarrow P_2)$	$T_{1.2}$	$S_{1.1} (\leftrightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}$	$S_{1.3} (\leftrightarrow P_{1.1})$	K
		↓				↓		↓
		HK:				SK:		SK:
		HC				HC-MC		PAC
SK (Mi M): Tp T..... T..... T								
HK (do# m): t t tP tP								

II PARTE (DES. + REC.)

c.	53	65	70	74/84	81/91	94/98	102
	$\rightarrow P_1$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1} (\leftrightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}'$	$S_{1.3} (\leftrightarrow P_{1.1})$	K
				↓			↓
				HK:			HK:
				HC-MC			PAC
SK (Mi M): T S [T] Sp Tp							
HK (do# m): tP sP [tP] s t..... t							

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_{1.1} (\rightarrow P_2)$ $S_{1.1} (\leftrightarrow P_{1.1})$ $S_{1.3} (\leftrightarrow P_{1.1})$			$M_T - S_{1.2}$ $M_V - S_{1.2}$		I: 21/31 II: 21/31 D/R: 21/31 T: 52/52	c. 74 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones. Como es habitual en estos casos, uno de los módulos de T deriva de un módulo de P . Es menos habitual, sin embargo, que dos módulos de S deriven –aunque sea indirectamente– del mismo módulo de P . Son dos los elementos que unifican el material: la escala descendente y el trino superior.

Modificaciones. La versión de $S_{1.2}$ que se escucha en la II Parte difiere bastante de la correspondiente a la I Parte. Las razones son fundamentalmente armónicas (la imposibilidad de transportar literalmente lo sucedido en mayor a un modo menor), pero tiene también consecuencias melódicas (la introducción de una breve escala sincopada y la reducción de la escala descendente final a un par de sonidos).

Proporciones. Esta es la primera sonata (por ahora) que muestra una exacta correspondencia entre la duración de la I y la II Parte, extensible también a la duración de las secciones $P + T$ y $S + K$ en ambas partes, que en todos los casos es exactamente la misma.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9 16 27 36 41 51 60 64

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ T_1 $T_{2.1}$ $T_{2.2}$ $S (\rightarrow T_1 / T_{2.2})$ S K $K <$

↓ HK: EC ↓ SK: HC-MC ↓ SK: PAC

SK (sol # m): [dp]dP sP dPtP s t..... t.....

HK_S (Mi M): [Sp]SP T SP D Tp Dp

HK (do # m): t [s] S tP S dP t d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 72 85 88 92 95 100 107 116 120

$\rightarrow T_1$ $\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}$ $[T_{2.1}]$ $T_{2.2}$ $[S] (\rightarrow T_1 / T_{2.2})$ S K $K <$

↓ HK: HC-MC ↓ HK: PAC

SK (sol # m): s sP sG s sG tP sG sG dp s

HK (do # m): t tP sP t sP dP dP tP s t..... t.....

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S (\rightarrow T_1 / T_{2.2})$			$M_O - S$		I: 40/31 II: 28/28 D/R: 20/36 T: 71/56	c. 92 [$T_{2.1}$]

COMENTARIOS

Derivaciones. El tema S deriva por una parte de la octava partida descendente que abre T_1 , y por otra de las terceras ligadas de $T_{2.2}$.

Modificaciones. El módulo $T_{2.1}$ se reexpone fragmentado y en su altura original (primera *crux*), mientras que $T_{2.2}$ está ya transportado en correspondencia con su destino en la HK (segunda *crux*). El tema S sufre en la II Parte una reducción de su duración por omisión de los tres compases finales; de ahí la diferencia entre la sección $S + K$ en la II Parte respecto a la I Parte (31 – 28). También la repetición del mismo (c. 107) muestra algunas modificaciones menores que no es necesario reseñar en los símbolos temáticos.

Proporciones. Esta es también la primera sonata (por ahora) en la que su II Parte muestra una diferencia tan notable en el número de compases con la I Parte (71 – 56). La explicación es evidente si se compara la duración $P + T_1$ en la I Parte (26 cc.) y su derivación en la II (20 cc.), la reprise incompleta de $T_{2.1}$ (de 9 cc. pasa a 3 cc.) y la ya comentada reducción de S (3 cc. menos), lo que totaliza 15 cc. menos, justo la diferencia entre ambas partes.⁹

⁹ Dieckow ofrece unos datos en su Apéndice B en los que hay un evidente error, pues asigna a la “Excursión” 34 cc. y por tanto 22 cc. a la Rec. (1971: 266). Según el esquema anterior se observa que en la II Parte el Des. ocupa 20 cc., mientras que la Rec. (que empieza con $[T_{2.1}]$) se extiende 36 cc.

I PARTE (EXP.)

c. 1/5 9 18 23 29 34 37 43/53 49/59 62³ 67³ 74

Cantabile *P* $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ T_2 $T_{3.1}$ [$T_{3.1}$] $T_{3.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ S_2 $S_2 <$ K

Andantino ↓ HK: PAC SK_S: HC SK: HC-MC SK: PAC

SK (*La* \flat M): S d Sp DP TPTp TP T T T

HK_S (*fa* m): sP dp s D T t T tP

HK (*Re* \flat M): T T Sp Tp DG DP Dp DP D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 78 91 97 104 108 111 117/127 123/133 136³ 141³ 148

→ $T_{1.1}$ → T_2 N $T_{3.1}'$ [$T_{3.1}$] $T_{3.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ S_2 $S_2 <$ K

↓ HK: HC-MC HK: PAC

SK (*La* \flat M): Sp Dp SP D Dp SP S

SK_S (*si* \flat m): t Sp T S Sp T tP

HK (*Re* \flat M): Tp Dg TP SP Dg TP T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 42/35 II: 39/35 D/R: 26/48 T: 77/74	c. 104 $T_{3.1}$

COMENTARIOS

Proporciones. Sorprende en esta sonata la extensión del espacio dedicado a la Transición; si bien no es la primera vez que la sección $P + T$ es más larga que la sección $S + K$,¹⁰ en esta ocasión se trata de una expansión desusada de la T , la responsable de esta diferencia (34 cc.), puesto que el Grupo P dura sólo 8 cc. Esto supone la necesidad de dividir este espacio en tres módulos con materiales altamente diferenciados, ubicados además en áreas armónicas cercanas a la HK_S *fa* m (y a la vez un tanto alejadas de la HK_P y de la SK), lo que de nuevo dibuja un arco de polaridades estructurales en la Exp. basado en los sonidos de la tríada principal (*Re* \flat M, *fa* m, *La* \flat M). Como a su vez *fa* m/*Fa* M son la **Tp/TP** de *La* \flat M, la Rec. se inicia a partir de $T_{3.1}$ (ligeramente variada respecto al módulo original) ubicada en la tonalidad equivalente en *Re* \flat M, es decir, en *Si* \flat M (la fase en modo menor no se recapitula).

¹⁰ Véanse también la *Sonata n° 21* y la *Sonata n° 23*. Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales, con episodio (cc. 23-28) en lugar de segunda unidad temática, seguido por la T en los cc. 29-42 (1971: 34-35; véase el apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). La comparación con mi análisis muestra las discrepancias. Compárese además la frase S_1 con los cc. 35-43 de la *Sonata n° 132*, por los parecidos melódicos en la m.d. y por el curso armónico similar debido a la aparente tonalización de la S .

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	11	23	32	39/47	54	56
Allegro	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	T_1	T_2	T_3	S	K	$K <$
			↓			↓	↓	
			HK:			SK:	SK:	
			EC			HC-MC	EC	
SK (<i>La \flat M</i>): S D Tp T Dp Tp T T								
HK _S (<i>fa m</i>): sP dP t tP d t tP								
HK (<i>Re \flat M</i>): T T SP Dp D Dg Dp D								

II PARTE (DES. + REC.)

c.	62	72	84		93	100/108	115	117
	$\rightarrow P_{1,1}$	$\rightarrow T_1$	T_2		T_3	S	K	$K <$
						↓	↓	
						HK:	HK:	
						HC-MC	EC	
SK (<i>La \flat M</i>): T SP Dg D Sp S Tp Sp S								
SK _S (<i>si \flat m</i>): dP T Tp S t tP d t tP								
HK (<i>Re \flat M</i>): D TP – SP Tp T Dp Tp T T								

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 38/23 II: 38/23 D/R: 22/39 T: 61/61	c. 84 T_2

COMENTARIOS ¹¹

Proporciones. Al igual que en la *Sonata n° 20*, la duración de ambas partes es aquí exactamente la misma. Además de esto, de nuevo el espacio T (28 cc.) –y no el Grupo P (10 cc.)– es aquí el responsable de la mayor duración de la sección $P + T$ respecto a la sección $S + K$. Son demasiadas las muestras de la unidad constructiva que se produce entre las dos sonatas que constituyen una *sonata agrupada* como la que estamos tratando (22-23) como para ser ignoradas. Entre otras, se observan claramente en este caso las siguientes: en ambos casos la T se divide en tres módulos temáticamente muy diferentes; las áreas armónicas empleadas durante este espacio giran en torno a la HK_S *fa m* (Tp de la futura SK, *La \flat M*) en la Exp., y en torno a la SK_S *si \flat m* (Tp de la futura HK, *Re \flat M*); el recorrido tonal de la Exp. utiliza los tres sonidos de la tríada principal en ambos casos, y en ambas partes se reproduce el mismo movimiento tonal entre el final del espacio T y la reprise de S , es decir, un ascenso de 3ª m desde la HK_S de la I Parte a la SK, y desde la SK_S de la II Parte a la HK; la Rec. empieza con $T_{3,1}$ en la *Sonata n° 22* y con T_2 en la *Sonata n° 23* (en la *crux* del c. 84); incluso el grupeto inicial y parte de la rítmica posterior de $S_{1,1}$ (*Sonata n° 22*) y de S (*Sonata n° 23*) son prácticamente idénticos.

¹¹ Por un evidente error editorial (o quizá del copista pero no subsanado por S. Rubio), sobran 6 cc. entre los cc. 95 y 96. Nuestra numeración asume ya esta corrección y no los incluye en el recuento, algo que no hace Dieckow, lo que produce en su caso un total de **61/67** cc. para las dos partes (1971: 266).

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	19	30	36	45	51	59	71/84	96/104	112	116
Andante cantabile	P_1	$P_{2,1}$	$P_{2,1} < P_{2,2}$	$P_{2,2}$	$P_{2,2} < T_{1,1}$	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	$S_{2,1}$	$S_{2,2}$	$S_{2,2} / K$
		↓ HK: PAC			↓ HK: PAC			↓ HK _S : HC-MC		↓ SK: EC		↓ SK: PAC
SK (<i>la m</i>):			s	dp	sP						t
HK _S (<i>Fa M</i>):			Tp	Sp	T	Dp					
HK (<i>re m</i>):	t			s	tP	d					

II PARTE (DES. + REC.)

c.	121		140			161	172/186	198/206	214	218
	$\rightarrow P_{1,1}$		$\rightarrow P_{2,1}$			$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	$S_{2,1}$	$S_{2,2}$	$S_{2,2} / K$
						↓ HK _S : HC-MC		↓ HK: EC		↓ HK: PAC
SK (<i>la m</i>):	[sG]					s				
SK _S (<i>si b m</i>):	[T Sp Tp d]		t			Dp				
HK (<i>re m</i>):	[sP dp s tp]		sp							t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4.1 FP 9.3		$S_{2,2} / K$				I: 58/62 II: 40/62 D/R: 40/62 T: 120/102	c. 161 $S_{1,1}$

COMENTARIOS¹²

Modelo formal-funcional. La peculiar estructura de sonatas como esta es la causa de la ampliación de los objetivos cadenciales y los modelos formales-funcionales de Caplin desde los ocho a los doce tipos, además de la elaboración de múltiples variantes, explicada en el Capítulo 3. En este caso la HC-MC se produce sobre una HK_S que es inmediatamente olvidada al entrar en el espacio *S*, y además no hay un Grupo conclusivo independiente, y es la repetición de $S_{2,2}$ la que permite la doble funcionalidad de este módulo que adquiere así también la función de *K* (*fusión* $S_{2,2} / K$). Esta es también la razón de que la cadencia final se sitúe después de este módulo, es decir, coincidiendo con el final de la I Parte. Como la *T* se queda en la HK_S sin preparar la SK, y es en el Grupo *S* cuando se presenta esta SK sin más preámbulo, la sonata es otro ejemplo de *doble modelo formal-funcional*, ya que muestra una confluencia de los modelos **FP 4.1** (por la existencia de una *T* que se cierra con una HK_S: HC consecuencia de una falsa modulación) y **FP 9.3** (por la doble función del módulo final y por la subdivisión del Grupo *S* en dos frases articuladas por una SK: EC). De cada uno de ellos toma la sonata sus rasgos más importantes: una sección *P* + *T* que se cierra en falso con una HK_S: HC y una sección *S* + *K* que ya se ubica en la SK normativa (**FP 4.1**), una SK: EC en medio del Grupo *S* (entre S_1 y S_2) y una fusión final $S_{2,2} / K$ (**FP 9.3**).

¹² Dieckow escribe erróneamente 118 cc. para la I Parte (1971: 266).

El Grupo *P* es en esta sonata un extenso espacio (44 cc.) ocupado por un primer módulo tipo período y por una segunda frase en dos partes que se repiten expandidas tras el primer enunciado.¹³ La *T*₁ apunta claramente hacia *Fa M* como SK, y de hecho la HC-MC deja todo preparado para que el Grupo *S* empiece en esa tonalidad (una de las dos habituales en este caso), pero sorpresivamente *S* empieza sin ninguna duda en la otra alternativa, *la m*, lo que convierte a *Fa M* en SK_S y a *la m* en SK_P. Sin embargo en la II Parte la preparación de la reprise de *S* no se corresponde con lo sucedido en la I Parte, debido a la ausencia de *T* en este punto, aunque sí se produce una relación de 3ª M entre el *si* \flat *m* y el posterior *re m* equivalente (aunque no en lo modal) a la de *Fa M* con *la m*.

¹³ Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo quinto de sus grupo de temas iniciales, el formado por «segmentos». El primero y su repetición ocupan hasta el c. 9, el segundo y su repetición ocupan los cc. 10-29, y el tercero y su repetición los cc. 30-44 (1971: 37; véase el apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Además, considera que la *T* está formada por dos unidades (cc. 45-58 y cc. 59-70), todo lo cual difiere bastante de mi análisis. Como explico en el Cap. 3, lo que Dieckow considera como «segmentos» se puede entender como un tipo especial de construcción temática que empieza con motivos de un compás, algo que no afecta a su consideración formal.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	13	21	24	31/46	40/55	64	68
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K	$K <$
		↓				↓		↓	
		HK _S :				SK _S :		SK:	
		PAC				HC-MC		PAC	
SK (<i>la m</i>):		sP	t	t	tP.....	tP t		t	
SK _S (<i>Do M</i>):		S	Tp	Tp	T	T Tp			
HK _S (<i>Fa M</i>):	Tp	Tp	T	T	Dp	Dp D	D Dp		
HK (<i>re m</i>):	t	t	tP	tP	d	d	dP	dP d	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	75	83	86	90	98	105/120	114/129	138	142
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.3}$	$\rightarrow P_{1.1}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K	$K <$
						↓		↓	
						HK:		HK:	
						PAC		PAC	
SK (<i>la m</i>):	t	tP.....	[t]	[t dp]	dp	sG	s		
HK _S (<i>Fa M</i>):						T	Tp		
HK (<i>re m</i>):	d	dP.....	[d]...	[d s]	s	sP	t	tP t	t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 10.2	$T_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$		$P_{1.2}$ $S_{1.1}$			I: 30/44 II: 30/44 D/R: 30/44 T: 74/74	c. 105 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Quizá no sea casualidad que en esta sonata se produzca un modelo formal-funcional tan peculiar como para justificar la creación de otro de los tipos mencionados en el Capítulo 3. Al fin y al cabo forma parte de la *Sonata agrupada 24-25*, y ya hemos visto en otras ocasiones la afinidad temática, armónica y formal (aparte de la tonal) que se da en estas formaciones (véase lo dicho para la *Sonata n° 24*). En este caso Soler va más lejos y plantea también una HK_S que ya está presente en el final de $P_{1.2}$ (*Fa M*), un ejemplo de comportamiento tonal no normativo que incluimos en la categoría de *variante*. El espacio *T* empieza en esta tonalidad para continuar en un claro ciclo de 3ª hacia *la m* y alcanzar incluso *Do M*, cerrando aparentemente la posibilidad de utilizar las dos tonalidades normativas (*Fa M* y *la m*) en el Grupo *S*. Sin embargo, la estructura tonal de $S_{1.1}$ resuelve pronto la incógnita: tras un comienzo anómalo en el citado *Do M* (de ahí su inclusión también en la categoría de *variante*), pronto vuelve a la polaridad anterior –*la m*– para exponer ahí el resto del Grupo. Se trata, por cierto, de un esquema tonal que recuerda pasadas fórmulas melódico-armónicas del siglo XVI (*romanesca*). También es importante observar cómo el análisis funcional permite interpretar el movimiento tonal como una derivación a partir de dos de las funciones básicas de *re m*: **t – tP – d – dP**.

Proporciones. Otro ejemplo de duración exactamente igual de ambas partes, como las *Sonatas n° 20* y *23*.

I PARTE (EXP.)

c. 1 6 10⁴ 15 22 30 37/41 45/48 51/53

Andantino expresivo $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ T $S_{1\text{ ANT}}$ $S_{1\text{ CONS}}$ S_2 K_1 K_2

↓ HK_S: SK: SK:
HC HC-MC PAC

SK (*si m*): s t t t

HK (*mi m*): t tP t d d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 56 64 71 74 80 87 95 102/106 110/113 116/118

→ $P_{1.1}$ → T → S_2 → T T $S_{1\text{ ANT}}$ $S_{1\text{ CONS}}$ S_2 K_1 K_2

↓ HK: HK:
HC-MC PAC

SK (*si m*): sP dP t d dP Sp t dp s s

HK (*mi m*): tP S d Sp S Tp d s t t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 10			$P_{1.2}$ $P_{1.3}$			I: 21/34 II: 31/34 D/R: 24/41 T: 55/65	c. 80 T

COMENTARIOS

Variantes. Al igual que en la sonata anterior, los dos módulos finales del Grupo *P* se ubican en una HK_S (*Sol M*) que también aquí es la tP de la HK, lo que deriva en una variante no normativa. Esta es, sin embargo, la más cercana derivación tonal (el relativo de *mi m*), algo que se corresponde además con un paralelismo motivico en el comienzo de $P_{1.1}$ y $P_{1.2}$. La *T*, sorprendentemente, cumple aquí una función contraria a la habitual, puesto que en ella se produce un retorno inicial a la HK (*mi m*), aunque pronto se deja oír la SK antes de una HC final que prepara la llegada del Grupo *S* en *si m*.

Crux. En el c. 80 se inicia la reprise completa de la *T*, transportada ahora a la HK: s, proporcionando así el inicio de los compases de correspondencia que continúan con la vuelta de la sección *S* + *K* en la HK.

I PARTE (EXP.)

c. 1 7 11 15 24/38 29 43 55 61

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ T $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.2} <$ $K_1(\rightarrow P_{1.1} + T)$ K_2

↓ HK_S: HC ↓ SK: HC-CF ↓ SK: EC

SK (Sol M): Tp [D] D T T T

HK (mi m): t t [dP] dP tP tP

II PARTE (DES. + REC.)

c. 66 71 75 80 85/99 90 104 116 122

$P_{1.1}$ $\rightarrow T$ N $\rightarrow T$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.2} <$ $K_1(\rightarrow P_{1.1} + T)$ K_2

↓ HK: HC-CF ↓ HK: EC

SK (Sol M): T D Tp Tp T T Tp Tp

HK (mi m): tP dP t t tP tP t t T t T t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 10	$K_1(\rightarrow P_{1.1} + T)$		$P_{1.3}$	$M_T - S_{1.2}$		I: 23/42 II: 19/42 D/R: 19/42 T: 65/61	c. 85 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Al igual que su pareja en la *Sonata agrupada 26-27*, este movimiento se ajusta al **FP 10**, puesto que el tercer módulo del Grupo *P* se desplaza hacia la HK: **d** en el fragor del impulso sostenido de las corcheas, terminando en una HC sobre la HK_S (*Re M*), que resulta ser la **D** de la SK, alcanzada ya durante la *T*.

Derivaciones. El primer módulo del grupo cadencial $-K_1-$ es una hábil fusión del arpeggio inicial de $P_{1.1}$ seguido por la secuencia de corcheas en 3ª derivada de *T*.

Modificaciones. El módulo $S_{1.2}$ no mantiene el modo menor que se inicia con $S_{1.1}$, proponiendo más bien una mezcla con los 4 primeros compases en modo mayor (recordando así el modo de la I Parte), para continuar después en modo menor en los restantes compases del módulo. Lo mismo sucede justo después cuando se escucha la versión expandida de $S_{1.2}$.¹⁴

Crux. Los dos últimos compases de la derivación de la *T* están transportados ya a la HK, por lo que podría llevarse la *crux* dos compases hacia atrás.

¹⁴ Dieckow ubica sorprendentemente la Rec. a partir de la reprise de $S_{1.2}$, sin contar con la de $S_{1.1}$, a pesar de que luego se repiten ambos en su orden lógico, lo que arroja unas cuentas de 25/36 para D/R (1971: 266).

I PARTE (EXP.)

c.	1/14	8/21	27	32	40	49	58	62
Andantino	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T	S_1	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K	$K <$
		↓		↓		↓		
		HK:		SK:		SK:		
		PAC		IAC		PAC		
SK (Sol M):		S						
HK (Do M):	T	T		D				

T	T	t	T
---	---	---	---------

II PARTE (DES. + REC.)

c.	68	84	94	102	110	119	128	132
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow T$	S_1	$S_{2.1}$	$S_{2.2}'$	K	$K <$
				↓		↓		
				HK:		HK:		
				HC-CF		PAC		
SK (Sol M):	T Tp	S Sp	Sp d	T Sp	T	S		
HK (Do M):	D Dp	T Tp	Tp Sp	D Tp	D			

T	T	t	T
---	---	---	---------

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1			$S_{2.2}$	$M_V - S_{2.2}$		I: 31/36 II: 34/36 D/R: 34/36 T: 67/70	c. 102 S_1

COMENTARIOS

Variantes y modificaciones. La única novedad que rompe el discurso típicamente galante de esta sonata es la ubicación de $S_{1.2}$ (una repetición casi literal de $S_{1.1}$) en el homónimo menor en la I Parte (*sol m*). Esto implica que en la II Parte este segmento debe desplazarse a *do m*, como en efecto hace, pero aderezado por una gran dosis de variación melódica.

I PARTE (EXP.)

c. 1 10 21 27 31

Allegro *P* *T* *S*_{1,1} *S*_{1,2} *K*
assai ↓ HK: SK: SK:
 HC EC EC

SK (*Sol M*): **Sp T** T T

HK (*Do M*): **T Tp D D**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 36 46 55 70 76 80

→*P* →*T* →*T* *S*_{1,1} *S*_{1,2} *K*
 ↓ HK: HK:
 EC PAC

SK (*Sol M*): **T SP T S Sp t dPS S**

HK (*Do M*): **D TP D T Tp d S T** T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2.1						I: 20/15 II: 34/15 D/R: 34/15 T: 35/49	c. 70 <i>S</i> _{1,1}

COMENTARIOS

Tipo. La duración de la II Parte excede con creces un 25 % de la I Parte, por lo que hay que clasificar esta sonata dentro del tipo de sonata mixta. Esto es debido a la extensa sección de desarrollo que empieza con la habitual reprise variada de *P*, para seguir con un material derivado en la m.i. de *T* y terminar con una reprise de *T* bastante fiel al original pero con una modulación adicional. Todo esto suma ya 34 cc., casi igual que los 35 de la I Parte, por lo que al añadir los 15 cc. de *S* + *K* produce una II Parte considerablemente más extensa que la I Parte.

I PARTE (EXP.)

	Allegro moderato				Vivo			
c.	1	7	17	34/41	48	78	92	100
	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T_1	T_2	S_1 (fugato)	S_2	S_3	K
		↓			↓	↓	↓	↓
		HK _S :			SK:	SK:	SK:	SK:
		HC			PAC	HC	EC	PAC
SK (re m):			Tp D S T		t T T			
HK _S (si m):	sP tP t	dP sP tP			tp			
HK (Sol M):	T	T D	Dp SP T D		d			

II PARTE (DES. + REC.)

	(Vivo) Tempo I					Vivo			
c.	105	126	131	134	146/153	160	204	218	226
	$\rightarrow S_1$	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow T_1$	T_2	$S_1 <$ (fugato)	S_2	S_3	K
						↓	↓	↓	↓
						HK:	HK:	HK:	HK:
						PAC	HC	EC	PAC
SK (re m):	t	T S	S d						
HK (Sol M):	d	D T	T Sp T	T		t T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 10.1			$P_{1.2}$ S_1 S_2	$M_A - S_1$		I: 47/57 II: 54/72 D/R: 40/86 T: 104/126	c. 146 T_2

COMENTARIOS

Tipo. La duración de la II Parte supera en más del 20 % la de la I Parte, por lo que entra ya en la categoría de sonata mixta. Sin embargo, la originalidad de esta sonata reside, sin duda, en la división de cada una de las dos partes en dos secciones con tempo y compás diferentes, como se refleja en el esquema. En la I Parte, el *Allegro moderato*, compás de 2/4 (cc. 1-47), engloba el Grupo *P* y la *T*, seguido por un *Vivo*, compás de 6/8 (cc. 48-104), que incluye el Grupo *S* y el Grupo conclusivo *K*. La II Parte mantiene al comienzo el tempo *Vivo* (cc. 105-125), con una reprise de S_1 , seguida por el retorno del *Allegro moderato* (cc. 126-159), donde se dan cita las derivaciones de $P_{1.1}$, $P_{1.2}$, T_1 y la reprise de *T*. El *Vivo* final es el equivalente del escuchado en la I Parte. Teniendo en cuenta la ubicación tonal de cada sección, es evidente la intención de Soler de hacer de esta obra multiseccional una demostración de la *doble funcionalidad* de secciones aparentemente diferenciadas: la sección inicial asume además la exposición de $P + T$, mientras que la segunda sección ejerce la misión de exponer, de forma altamente contrastante, el material $S + K$ en la SK. En la II Parte, el Des. procede del Grupo *S* (por lo que se mantiene el *Vivo* anterior), y después del Grupo *P* y de T_1 , para lo cual retorna al *Allegro moderato*, tempo que se mantiene para la reprise de T_2 en la *crux* del c. 146, tras lo cual se pasa al *Vivo* final en la Rec. de $S + K$, ubicada por supuesto en la HK, signo evidente de su función formal dentro de la sonata.

Ciertamente, es posible también interpretar esta sonata según otra aproximación, que coincide – grosso modo – con la hago más adelante para la *Sonata n° 128 (Rondó)* y con la que propone Dieckow,¹⁵ que consiste en considerar la obra como el resultado de dos movimientos binarios entrelazados. Sin embargo, en este caso no parece que ambos movimientos tengan la misma entidad para ser considerados como binarios. Es cierto que el *Allegro moderato* podría cumplir los requisitos de una forma binaria si consideramos $T_2 = S + K$, puesto que la HK se asociaría entonces a P , la zona modulante a T_1 y la SK a la nueva sección $S + K$ (antigua T_2), con su correspondiente contrapartida en la II Parte en forma de Des. derivado de P_1 y Rec. de $S + K$ en la HK. Sin embargo, el *Vivo* empieza como un simple canon a la 8ª, para proseguir con un tratamiento secuencial muy lejano a la convención de una forma binaria y con una estructura tonal que en la I Parte utiliza sólo la SK y en la II Parte la HK, sin explorar otras tónicas secundarias. Por todo ello resulta problemático considerar las secciones en tempo *Vivo* como las dos partes de una forma binaria, pero también lo sería integrarlas en un *intento*, debido a la ausencia de un tema único a modo de sujeto, de una estructura imitativa convencional y de un curso tonal adecuado.

A la vista de ambos argumentos parece más práctico considerar esta obra como uno de los ejemplos de lo que se podría denominar *sonata en tempo variable*, donde la variación de tempo para la sección $S + K$ supone una radicalización del contraste temático entre el material ubicado en la HK y el expuesto en la SK. El otro ejemplo es la *Sonata n° 81*, como veremos más adelante.

Variantes. No menos sorprendente es el curso tonal seguido por los materiales en la sonata. Ya el módulo $P_{1,2}$ flexiona claramente a la **D**, terminando en una HC sobre el **Dp** (*si m*), lo que implica su adscripción al **FP 10.1**. En ese punto inicia la frase T_1 un desconcertante recorrido que baja en progresión por el **SP** (*La M*) hasta volver a la HK: **T**. La frase T_2 se inicia ya en la **D**, pero cuando se alcanza el cambio de tempo y llega S_1 lo hace sobre la HK: **d** (*re m*), donde transcurre este extenso material, escrito como un fugato, y al que sigue un módulo S_2 en la misma tonalidad. Por ello la SK se sitúa también fuera de la convención, al emplear el modo menor en una tonalidad en la que la SK es siempre la dominante mayor, algo que aquí sólo se alcanza con la llegada de S_3 y de K . No es necesario ir muy lejos para buscar antecedentes del empleo de pasajes o movimientos de carácter imitativo dentro de la sonata: las *Recercadas*, *fugas* y *sonatas* de Albero o las fugas de Scarlatti son un buen ejemplo, y tampoco hay que esperar mucho para ver este procedimiento de nuevo en las manos de todo un Beethoven, tanto en sus sonatas como en sus cuartetos y en su *Sinfonía n° 9*. Naturalmente, el conflicto entre géneros tan diferenciados como la fuga o el fugato y la forma sonata es algo que cada uno ha resuelto a su manera, y ha sido objeto de variados estudios por las dificultades conceptuales que plantea y su gran interés desde el punto de vista de la teoría de la forma.¹⁶

Modificaciones. La versión de S_1 que se reexpone en la Rec. está notablemente ampliada (14 cc.) respecto a la original, por la adición de varios motivos nuevos contruidos por terceras y sextas. Así, el pasaje entre los cc. 169-178 parte de un segmento basado en terceras en la m.d. para continuar en una progresión semejante a la de los cc. 64 y ss. Por su parte, los cc. 185-198 empiezan con un segmento basado en las sextas de la m.d., que luego convierten su mismo dibujo melódico en terceras para enlazar con otra progresión también contruida sobre terceras en la m.d. Al mismo tiempo, el pasaje situado originalmente entre los cc. 64-72 es omitido (aunque se utiliza la ya citada derivación), lo que justifica el aumento de sólo 14 cc. respecto a la I Parte.

Crux. La reprise de la frase T_2 en su integridad, aunque transportada a la HK para dar comienzo a los *compases de correspondencia* que marcan el comienzo de la *crux*, es otra de las pruebas que apuntan hacia la interpretación de la obra como una sonata unitaria con secciones $P + T$ y $S + K$ en dos *tempi* diferentes, puesto que no puede ser más clara la intencionalidad de dicha reprise como preparación del retorno del Grupo S .

¹⁵ Esta autora no la incluye en su Apéndice B explicando así su argumentación: “La sonata precedente (*n° 30*) no pertenece a este grupo de movimientos en forma de sonata puesto que consiste en dos movimientos en forma binaria entrelazados” (1971: 266).

¹⁶ Véanse, entre otros, los siguientes: KINDERMAN, William, 2004. “Contraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven.” *Revista Quodlibet* n° 30. SOLOMON, Maynard, 2004. “Beethoven, más allá del Clasicismo.” *Revista Quodlibet* n° 30. DRABKIN, William, 2009. “Cuarteto en fa menor op. 20 n° 5 [de Haydn].” *Revista Quodlibet* n° 43. IGOA, Enrique, 2007. “Pervivencia y modernidad de Beethoven.” *Revista Scherzo* n° 221. TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas* (especialmente las pp. 226-230, donde estudia este conflicto en las citadas obras beethovenianas).

I PARTE (EXP.)

c. 1 9 17 34 41

Prestissimo *P* *P* *T* *S_I* *S₂/K (→T)*

↓ ↓ ↓ ↓

HK: HK: SK: SK:

PAC HC-CF EC IAC

SK (*Re M*): d S S T T

HK (*Sol M*): T Sp T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 49 63 71 78

→*P* [P] *S_I* *S₂/K (→T)*

↓ ↓ ↓

HK: HK: HK:

HC EC IAC

SK (*Re M*): t d S

HK (*Sol M*): d Sp T T S T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4 FP 9	<i>S₂/K (→T)</i>	<i>S₂/K</i>	<i>S_I</i>	M ₀ – <i>P</i>		I: 33/15 II: 22/15 D/R: 14/23 T: 48/37	c. 63 [P] c. 71 <i>S_I</i>

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional, derivaciones y fusiones. El final de la sección *P* + *T* en una HK: HC deja para más adelante la consecución de la modulación a la SK, que tiene lugar ya durante el espacio *S*, confirmándose con la SK: EC antes de *S₂*. Este recorrido tonal y cadencial es lo que caracteriza al **FP 4**, al cual pertenece la sonata en primera instancia. Sin embargo, la doble funcionalidad de la frase *S₂*, que también ejerce el papel de Grupo conclusivo *K*, conduce también al **FP 9**, por lo que esta obra es otro ejemplo de *doble modelo formal-funcional*. La mencionada fusión temática es, a su vez, una frase derivada del motivo inicial de la *T*. Esta sonata compensa con su inusual brevedad (sólo dos páginas) y ligereza la longitud y densidad dramática de su compañera de pareja en la *Sonata agrupada 30-31*.

Crux. La reprise de un fragmento de *P* que no incluye el comienzo impide hablar de Rec. completa, pero sí proporciona una primera *crux* en ese punto por el retorno de un material en su altura original. La segunda *crux*, como siempre, se sitúa en el punto de arranque del Grupo *S*, ahora transportado a la HK.

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	15	26	32	37	41
Allegro	<i>P</i>	$T_{1.1} (\rightarrow P)$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.2}$	$K (\rightarrow T_{1.2})$
		↓		↓			↓
		HK:		SK:			SK:
		EC		HC-CF			PAC
	SK (<i>re m</i>):	t d	tP S D [t]	[t] t t			
	HK (<i>sol m</i>):	t d Sp	dP T SP	[d]	d		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	47	70	76	79	84	90	95	99
	$\rightarrow T_{1.2}$	$[P']$	$[T_{1.1}]$	$[T_{1.2}]$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.2}$	$K (\rightarrow T_{1.2})$
		↓			↓			↓
		HK:			HK:			HK:
		PAC			HC-CF			PAC
	SK (<i>re m</i>):	[sG] t D T s	dp	s	s			
	HK (<i>sol m</i>):	[sP] d SP D t	s	[t]	[t] t t			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1	$T_{1.1} (\rightarrow P)$ $K (\rightarrow T_{1.2})$			$M_0 - P$ $M_V - P$ $M_0 - T_{1.1}$ $M_0 - T_{1.2}$		I: 25/21 II: 37/21 D/R: 23/35 T: 46/58	c. 70 [P'] c. 79 [T _{1.2}]

COMENTARIOS

Tipo y crux. Tras un Des. basado íntegramente en $T_{1.2}$, la Rec. incluye la reprise casi completa de *P*, de fragmentos del grupo transicional (equilibrando así la extensa cita en el Des.) y de todo el Grupo *S* y el Grupo conclusivo, lo que permite incluir esta obra en la categoría de *forma de sonata* como uno de sus ejemplos más completos.¹⁷ Por ello se observa una primera *crux* en la reprise de *P* en su altura original, y una segunda *crux* con la vuelta ya transportada del final de $T_{1.2}$ para dar paso al Grupo *S* en la HK.

Derivaciones. El módulo inicial de la *T* utiliza la característica figura de semicorcheas descendentes con notas repetidas de *P*. Por su parte, el Grupo conclusivo está basado en el guitarrístico arpeggio con el que se inicia $T_{1.2}$.

Proporciones. El recuento de compases en esta sonata lo he hecho añadiendo los dos compases que acertadamente propone S. Rubio para equiparar el final de la II Parte con el de la I Parte. Sin embargo, Almarie Dieckow no cuenta con ellos, de ahí que su recuento en la II Parte sea de 56 cc. (1971: 266). Además, su Rec. Empieza en el c. 84 con $S_{1.1}$, sin considerar las reprises de *P* y *T* como parte de la Rec., por lo que en su caso la proporción D/R es 32/26 (24 escribe ella por no asumir la revisión de Rubio), que es la que figura en nuestro esquema para la sección inicial de la II Parte y para la reprise de *S* + *K*.

¹⁷ Este es el primer ejemplo de tipo D –movimiento en *forma de sonata*– según Heimes (1969: 108). Hay que observar que en su Tabla III Heimes propone *algunos* ejemplos de movimientos o sonatas para cada tipo, pero en dicha tabla no están incluidas *todas* las sonatas (véase el Apartado 3.1.2 de mi Cap. 3).

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 10 13 17 21 27 34 40

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $[P_{1.1}]$ $P_{1.2}'$ $P_{1.1}$ $P_{1.3}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $T_{1.1}$

↓ HK: SK:
EC IAC

SK (Re M): S [dP] dP S T [T]

HK (Sol M): T [S] S T D [D]

II PARTE (DES. + REC.)

c. 46² 55² 61² 66² 72

$S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $[S_{1.1}]$ $S_{1.3}$ $K (\rightarrow T_{1.1})$

↓ SK: SK:
IAC IAC

SK (Re M): **T S T T S T T**

HK (Sol M): **D**

c. 81 85 88 92

$\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow P_{1.1}$

↓ HK:
PAC

T Tp Tp S

D Dp Dp T

c. 94 98 108 114 121 127 134 138² 150² 157² 163²

$P_{1.1}$ $P_{1.2}' < P_{1.3}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $T_{1.1}$ $[S_{1.1}]$ $S_{1.2} <$ $S_{1.1} < S_{1.3}$ $K (\rightarrow T_{1.1})$

↓ HK: HK: HK:
PAC IAC IAC

SK (Re M): S d S S

HK (Sol M): T T S S [dP] dP S T [T] **T S D Tp dP T T**

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1.1	$K (\rightarrow T_{1.1})$		$S_{1.1}$ $S_{1.2}$	$M_E - P_{1.2}$ $M_T - P_{1.2}$ $M_O - S_{1.1}$ $M_E - S_{1.2}$ $M_T - S_{1.2}$ $M_A - S_{1.1}$		I: 45/35 II: 53/38 D/R: 13/78 T: 80/91	c. 94 $P_{1.1}$ c. 108 $P_{1.3}$

COMENTARIOS

Tipo. De nuevo encontramos una sonata agrupada –en este caso con tres componentes– donde, entre otras cosas, el esquema formal es compartido por dos de sus integrantes.¹⁸ La Rec. incluye en este caso la reexposición de todo el material de la Exp., omitiendo sólo los módulos $P_{1.2}$ y $[P_{1.1}]$, uno por su inmediata reprise variada ($P_{1.2}'$) y otro porque ya se ha escuchado como inicio de la Rec. En este movimiento, además, la notable expansión de todos los grupos temáticos (menos K), debida en parte a la repetición y modificación internas– justifica la ampliación de un esquema que se extiende a lo largo de tres líneas de análisis en lugar de las dos habituales.

¹⁸ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –forma de sonata– (1969: 108). Véase la nota a la Sonata n° 32.

Derivaciones y variantes. El Grupo conclusivo se inicia con los dos motivos de $T_{1,1}$ presentados ahora sobre el acorde de tónica de la SK (y de la HK en la II Parte). Por su parte, los módulos $S_{1,1}$ y $S_{1,2}$ muestran una acusada tendencia hacia la región de la S, causante de una cierta inestabilidad tonal.

Modificaciones. Esta obra muestra, como se ve en la Tabla-resumen, un alto número de modificaciones, un hecho que desmiente de forma rotunda –como en tantos otros casos– el supuesto mecanicismo a este respecto de la sonata preclásica. Por orden de aparición, el módulo $P_{1,2}$ se expande y dura el doble por su repetición en la S, lo que también implica una modificación tonal. El módulo $S_{1,1}$ se reexpone sin su parte final en T, mientras que $S_{1,2}$ se expande bastante al tiempo que cambia totalmente de ubicación tonal, y la repetición de $S_{1,1}$ se produce con una pequeña adición de material.¹⁹

Crux. La primera *crux* se produce, como siempre, con el retorno simultáneo del Grupo P en su altura original, la HK (c. 94), pero la novedad llega con la segunda *crux*, muy adelantada respecto a la práctica habitual. En efecto, ya el módulo $P_{1,3}$ está transportado una 5ª J baja (o una 4ª J alta), con el fin de reproducir desde ese punto el mismo recorrido tonal en la HK que observamos en la SK en la I Parte, y que continúa con la reprise de los módulos de transición hasta alcanzar el Grupo P.

¹⁹ El análisis de Dieckow muestra aquí severas discrepancias con el mío, como se puede observar en sus cuentas para la II Parte (27/64 para la «excursión» y la Rec.), que además se contradicen con lo explicado en las páginas dedicadas a la recapitulación sobre esta misma sonata (1971: 126), donde la autora da comienzo a la reexposición en el c. 94 con la reprise de $P_{1,1}$, exactamente como en mi análisis, lo cual llevaría entonces a las proporciones para D/R que aparecen en el cuadro (13/78).

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	10	14	20	27 ²	36/43	52	56	66
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	P_2	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$	$S_1 (\rightarrow P_2)$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K
					↓ HK: HC		↓ SK: HC-MC			↓ SK: PAC
	SK (<i>Si M</i>):				t [D]		T T			
	HK (<i>Mi M</i>):				T d [SP]		D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	75	80		88	93	101/108	117	121	131	
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.1}$		$\rightarrow P_2$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$	$S_1 (\rightarrow P_2)$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K	
						↓ HK: HC-MC			↓ HK: PAC	
	SK (<i>Si M</i>):		T	TP	dP	T	Sp	Sp	T	[T]
	HK (<i>Mi M</i>):		D	Dp	S	D	Tp	Tp	D	[D]
										T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $T_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$ $S_1 (\rightarrow P_2)$					I: 35/39 II: 26/39 D/R: 18/47 T: 74/65	c. 93 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Derivaciones. El módulo inicial de la *T* empieza con la 4ª ascendente que abre el Grupo *P*, al igual que el segundo módulo, aunque la continuación muestra pequeñas diferencias entre ambos. Por su parte, la secuencia de corcheas utilizada en S_1 como acompañamiento procede claramente una figura similar en la m.d. en P_2 .

Crux. En el c. 93 se recupera el segundo módulo de la *T* transportado 5ª J baja o 4ª J alta para reproducir los compases de correspondencia con la I Parte que culminan con el Grupo *S* en la HK.

I PARTE (EXP.)

c. 1/7 13 20 24 31 38 50 60

[Senza tempo] $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $[P_{1.2}]$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ S $S >$ K

↓
HK:
EC

↓
SK:
HC-MC

↓
SK:
EC

SK (Re M): Sp T..... T..... T

HK (Sol M): T Tp D..... D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 69 73 81 88 100 106

N $\rightarrow T_{1.1}$ $T_{1.2}$ S $[S]$ K

↓
HK:
HC-MC

↓
HK:
EC

SK (Re M): T Sp T dP S

HK (Sol M): D Tp D S T T T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1				$M_O - S$		I: 37/31 II: 19/27 D/R: 12/34 T: 68/46	c. 81 $T_{1.2}$

COMENTARIOS²⁰

Modelo formal-funcional. La cadencia que articula el final del Grupo *P* se podría ubicar en el c. 20, con la HK: EC que da paso a la repetición del comienzo de $P_{1.2}$, puesto que este $[P_{1.2}]$ no es más que un acorde de tónica extendido.

Proporciones. La repetición de *S* en la I Parte es incompleta por dos compases, pero a la misma repetición en la II Parte le faltan los 6 primeros compases. En ambos casos puede deberse a despistes del copista, muy frecuentes en la generalidad de las sonatas solerianas, de las cuales no nos queda ninguna copia autógrafa del propio autor.

Crux. La reprise de $T_{1.2}$ transportada a la HK marca en esta sonata la *crux* a partir de la cual se inician los compases de correspondencia.

²⁰ Ver Apéndice 1 para todo lo relativo a la posible *Sonata agrupada 35-116* o *35-[52]-116*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	8	14	19	27/36	44/48	52
Allegro non tanto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
			↓			↓		↓
			HK: PAC			SK: HC-MC		SK: EC
	SK (sol m):		s [sP]	[sP s]	t..... t			
HK (do m):	t	t [tP]	[tP t]	d				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	56	64	74	76	80/89	97/101	105
	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.3}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$[T_{1.2}]$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
					↓		↓
					HK: HC-MC		HK: EC
SK (sol m):	s tp	sP dP					
HK (do m):	t dp	tP S	[t s]	[t]	[s]	t..... t	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$				cc. 63-72	I: 26/29 II: 23/29 D/R: 19/33 T: 55/52	c. 76 [$T_{1.2}'$]

COMENTARIOS

Aspectos temáticos. El uso de un trino como motivo inicial es frecuente en las sonatas de Soler. Se puede observar, por ejemplo, en las *Sonatas n° 72, 74, 75, 77, 87*, etc. También la figura de dos fusas en parte fuerte seguidas por corchea con puntillo (aquí visible en $T_{1.2}$) está presente en otras obras, como la *Sonata n° 85*. Por último, el módulo $P_{1.2}$ es exactamente igual al que se escucha en la *Sonata n° 87* en calidad de $T_{1.2}$ (cc. 25 y ss.), obra con la que puede tener una cercanía cronológica (v. Cap. 4).

Derivaciones. El procedimiento empleado por Soler es uno de los más habituales en este contexto: empezar la T igual que P , planteando después una continuación modulante que prepara la llegada de la nueva tonalidad.

Modificaciones y acumulaciones. La Rec. empieza –tras una breve cita de $T_{1.2}$ en su parte final– con la reprise del mismo final de $T_{1.2}$ transportado una 4ª J alta para empezar los compases de correspondencia, y es ahí, en el c. 76, donde se ubica la *crux*. Por otra parte, aquí hay de nuevo una zona de acumulaciones que ocupa los habituales diez compases.

I PARTE (EXP.)

c.	0 ⁴	5 ⁴	9	15
[Senza tempo]	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i> ($\rightarrow P$)
	↓		↓	↓
	HK:		HK:	SK:
	PAC		HC-CF	EC

SK (*La M*): T T T

HK (*Re M*): T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	18 ⁴	23 ⁴	31	36	42
	<i>P</i>	$\rightarrow P/K \rightarrow P$	<i>S</i>	<i>K'</i> ($\rightarrow P$)	
			↓	↓	
			HK:	HK:	
			HC-CF	PAC	

SK (*La M*): T d S dP T S

HK (*Re M*): D Sp T S D T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 4	$K (\rightarrow P)$			$M_V - K$		I: 8/10 II: 17/10 D/R: 17/10 T: 18/27	c. 36 S

COMENTARIOS

Tipo. Se trata de un ejemplo de *sonata mixta* a causa de la desigual duración de la II Parte respecto a la I Parte, a la que supera en un 50 %, muy por encima del umbral del 20-25 % señalado para esta categoría. La razón estriba en el extenso Des., que incluye una cita íntegra del tema *P* y una zona de derivación modulante que totaliza 17 cc. Por otro lado, se trata de la sonata más corta vista hasta ahora, lo que impide cualquier división de los espacios temáticos en segmentos o módulos. Está agrupada con la *Sonata n° 142*, también en *Re M*, de la que desgraciadamente faltan tres hojas en el Ms., por lo que figura como incompleta en la catalogación que figura en el Apéndice 1.²¹

Modificaciones. El grupo conclusivo presenta en la II Parte ligeras pero evidentes modificaciones que merece la pena reseñar.

²¹ Heimes la considera como una forma binaria tipo suite, y la sitúa en un extremo de la evolución que llevará a Soler hacia la sonata ternaria (1969: 101). Dieckow opina que el tema inicial llega hasta el c. 8, dando paso en el c. 9 al segundo tema sin transición, de acuerdo con el primer tipo de grupos temáticos iniciales (1971: 24; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Lo cierto es que, en proporción a la brevedad de esta sonata, es perfectamente posible considerar como *P* el breve tema que abre la obra, permitiendo entonces la presencia de una *T* igualmente breve que termina en una HK: HC y prepara la llegada de *S*, aunque aquí es muy evidente el origen formal de estos grupos temáticos en una primitiva unidad *P* + *T*. Lo mismo podría decirse de la sección *S* + *K* (véase la Sección 3.3)

I PARTE (EXP.)

c.	1	7/13	20	29	34	41	48	56	62	68	72
[Senza tempo]	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K	$K <$
				↓		↓				↓	
				HK:		HK:				SK:	
				IAC		HC-MC				EC	

SK (Sol M): T S s **S D T** T

HK (Do M): T D T t T SP D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	79	94	106	114	127	135	142	146
	$\rightarrow P_{1.1} / P_2$	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} <$	$S_{2.1} <$	$S_{2.2} <$	K	$K <$
			↓				↓	
			HK _s :				HK:	
			HC-MC				EC	

SK (Sol M): S D Tp S dp dP T S

HK (Do M): T SP Dp T s **S D T** T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4			P_2 $S_{1.1}$	$M_E - S_{1.2}$ $M_E - S_{2.1}$ $M_E - S_{2.2}$		I: 40/38 II: 27/47 D/R: 27/47 T: 78/74	c. 106 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Variantes y modificaciones. La frase P_2 hace un claro guiño a la HK: **D**, aunque termine en una no muy convincente **T**. El módulo $S_{1.1}$ se ubica en SK: **S** (es decir, en la HK), subiendo luego en progresión de 2ª a SK: **D**, para finalmente ubicarse en la SK propiamente dicha con la llegada de $S_{1.2}$. Por su parte, los módulos $S_{1.2}$, $S_{2.1}$ y $S_{2.2}$ muestran una expansión en la Rec. debida a la repetición de algunos de sus motivos internos.²²

²² De nuevo tiene aquí Dieckow un error en el recuento, al contabilizar 82 cc. en la I Parte, cuando en realidad sólo hay 78 (1971: 267). Además pone la autora esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales, con episodio (cc. 34-40) en lugar de segunda unidad temática, seguido por la *T* en los cc. 41-47 (1971: 36; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). La comparación con mi análisis muestra las discrepancias.

SONATA n° 39 en re m (dórico) – R. 374

I PARTE (EXP.)									
c.	0 ⁴	4 ⁴	9	13	20	25 ⁴	30	34	41
[Senza tempo]	P_{ANT}	P_{CONS}	$[P_{CONS}]$	T_1	$T_{2,1} (\rightarrow T_1)$	$T_{2,2}$	S_1	S_2	$K (\rightarrow S_2)$
	↓			↓	↓		↓		↓
	HK:			HK:	HK:		SK:		SK:
	HC			PAC	HC		HC-MC		PAC
SK (la m):				s	t			t
HK (re m):	t		t	d		d	
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	46		60	70	75 ⁴		82	86	93
	$\rightarrow S_2$		$\rightarrow S_1$	$T_{2,1} (\rightarrow T_1)$	$T_{2,2} <$		S_1	S_2	$K (\rightarrow S_2)$
							↓		↓
							HK:		HK:
							HC-MC		PAC
SK (la m):	T	s	S	D	t	dp	dp	s	s
HK (re m):	D	t	T	SP	d	s	s	t	t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 6	$T_{2,1} (\rightarrow T_1)$ $K (\rightarrow S_2)$					I: 29/16 II: 36/16 D/R: 24/28 T: 45/52	c. 70 $T_{2,1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Esta es una de las tres sonatas –junto con las *Sonatas n° 94/1* y *95/1*– que responde al **FP 6**, dadas las estrictas condiciones temáticas y cadenciales que exige el modelo (una posible estructura de período para el Grupo *P*, una HK: HC tras T_1 y una SK: HC al final de T_2).

Derivaciones y modificaciones. Las derivaciones intratemáticas son algo consustancial a la unidad de cada grupo temático, por lo que no sería necesario señalarlas. En este caso lo hago porque la derivación no es temática, sino armónica, ya que el segundo módulo resulta ser una variación del primero sobre un mismo esquema armónico, aunque con diferente continuación. Por su parte, la derivación de *K* no requiere más comentario. La modificación por expansión del módulo $T_{2,2}$ puede deberse a un error del copista, que aquí añade dos compases de más, o en la Exp. escribió dos de menos.

Crux. Está ubicada en el c. 70, cuando se inicia la reprise de $T_{2,1}$ y $T_{2,2}$, ambos transportados ya una 5ª J baja para iniciar los compases de correspondencia.

SONATA n° 40 en Do mayor – R. 375

Esta sonata no es de Soler. Véase el Apéndice 1 y las fuentes documentales que explican allí la falsedad de la atribución. Ya en su tesis de 1971 Almarie Dieckow la ignora en sus análisis.

I PARTE (EXP.)

c.	1	11	19	37	46	54	62
Andante	P_{ANT}	P_{CONS}	T_1	$T_2 (\rightarrow P)$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
Largo	↓	↓		↓	↓	↓	
	HK:	HK:		HK _S :	SK:	SK:	
	HC	PAC		HC	HC-MC	PAC	

SK (*Do M*): s [sG tP] sP tP t T

HK (*Fa M*): T t [sP dP] tP dP d

II PARTE (DES. + REC.)

c.	73	81	92	101	109	117
	N	$\rightarrow T_1$	T_2	S_{ANT}	S_{CONS}	K
				↓	↓	
				HK:	HK:	
				HC-MC	PAC	

SK (*Do M*): s dp [s] Dp sg sG sP s

HK (*Fa M*): t s [t] Dg sp sP tP t T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 6.3	$T_2 (\rightarrow P)$		S			I: 45/27 II: 28/27 D/R: 19/36 T: 72/55	c. 92 T_2

COMENTARIOS²³

Modelo formal-funcional. Esta sonata muestra el único ejemplo del **FP 6.3**, con su Grupo *P* construido como un período con una HC entre antecedente y consecuente, una PAC cerrando el grupo, una HK_S: HC²⁴ entre las dos frases de la *T* y una SK: HC preparando la entrada del Grupo *S*.

Variantes. El Grupo *S* entero se expone en la SK minorizada, tonalidad que ya se estaba fraguando desde la *T*, que empieza directamente en regiones derivadas de la HK en menor. En la II Parte, como consecuencia, el Grupo *S* se ubica en la HK minorizada, alcanzando el modo mayor sólo en el Grupo conclusivo.

Crux. La reprise de la frase T_2 en su integridad, pero transportada una 4ª J alta, da comienzo a los compases de correspondencia que culminan con la vuelta del Grupo *S* en la HK.

²³ Sobre las divergencias en la numeración y la ubicación definitiva de esta sonata, véase el apartado § 2 del Apéndice 1.

²⁴ La HK_S explica el subtipo 6.3 en lugar del tipo original 6, asociado a una HK. Véase la *Sonata n° 39*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	18	22	26 ²	29/40	34 ² /45 ²	52
Allegro	<i>P</i>	<i>P'</i>	<i>T</i> _{1.1}	<i>T</i> _{1.2}	<i>S</i> _{1.1} (→ <i>P</i>)	<i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>)	<i>S</i> _{1.3} (→ <i>T</i> _{1.1})	<i>K</i> (→ <i>P</i>)
	↓			↓				↓
	HK:			SK:				SK:
	EC			HC-CF				EC
SK (<i>re m</i>):	s	[t]	s	t	t..... t			
HK (<i>sol m</i>):	t	t	[d]	t	d	d		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	56b	70	75	79 ²	82/93	87 ² /98 ²	105
	→ <i>P</i>	→ <i>T</i> _{1.1}	<i>T</i> _{1.2}	<i>S</i> _{1.1} (→ <i>P</i>)	<i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>)	<i>S</i> _{1.3} (→ <i>T</i> _{1.1})	<i>K</i> (→ <i>P</i>)
			↓				↓
			HK:				HK:
			HC-CF				EC
SK (<i>re m</i>):	sP dP	t	t dp sP	s	s		
HK (<i>sol m</i>):	tP S	d	d s tP	t	t..... t		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 12	<i>S</i> _{1.1} (→ <i>P</i>) <i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>) <i>S</i> _{1.3} (→ <i>T</i> _{1.1}) <i>K</i> (→ <i>P</i>)					I: 25/31 II: 22/31 D/R: 18/35 T: 56/53	c. 75 <i>T</i> _{1.2}

COMENTARIOS²⁵

Modelo formal-funcional y derivaciones. El único tema que ocupa el Grupo *P* se repite con una variante sin llegar a un cierre convincente, sino más bien cediendo el paso al primer módulo de la *T*, que continúa después asentando la SK con un segundo módulo bien diferenciado, todo lo cual conduce al **FP 12**. El Grupo *S* deriva en sus dos primeros módulos de *P*, mientras que el tercero deriva del primer módulo de la *T*. El Grupo conclusivo también deriva de *P*, todo lo cual le otorga a la sonata un evidente carácter monotemático.

Crux. También aquí la *crux* empieza con la reprise íntegra del último módulo de la *T* transportado una 4ª J alta para conducir a la llegada de la sección *S* + *K* ubicada ahora en la HK.

²⁵ Sobre las divergencias en la numeración y la ubicación definitiva de esta sonata, véase el apartado § 2 del Apéndice 1.

I PARTE (EXP.)

c. 1 7 14/21 28 32

Allegro *P* *T* *S* *K* *K* <

soffribile

↓ ↓

SK: SK:

HC-MC PAC

SK (*Re M*): **S T** T T

HK (*Sol M*): **T T D D**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 39 56 60/68 76 80

→*S* →*T* *S'* *K* *K* <

↓ ↓

HK: HK:

HC-MC PAC

SK (*Re M*): **sP tP S D T S**

HK (*Sol M*): **tP dP T S D T** T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 12				M _V – S		I: 13/25 II: 21/27 D/R: 21/27 T: 38/48	c. 60 S'

COMENTARIOS ²⁶

Modelo formal-funcional. De nuevo encontramos un ejemplo del **FP 12**, que ocurre cuando el Grupo *P* carece de cualquier clase de articulación cadencial que lo separe de *T*. El material temático de *T* empieza, además, como una continuación del final de *P*, por lo que es el curso armónico cambiante el que denota la llegada del espacio *T*, cuyo final sí que muestra una clara cadencia del tipo SK: HC-MC.

Modificaciones. Tanto la reprise de *T* como la de *S* sufren modificaciones en los perfiles melódicos de tipo ornamental que no afectan a la estructura de los temas.²⁷

²⁶ Sobre la curiosa indicación de tempo, véase la nota a la *Sonata n° 13*.

²⁷ Dieckow empieza aquí la Rec. en medio de la reprise de la *T*, es decir, en el c. 58 (1971: 267). Como dije en el Apartado 3.1.2, es muy revelador comparar el detallado análisis que realiza Heimes de esta sonata con el expuesto en mi esquema. Él clasifica esta sonata dentro de su Tipo A, donde el material musical inicial –anuncio– no vuelve más en el transcurso de la sonata. Según sus palabras, el anuncio ocupa –repetido– los cc. 1-7, la extensión y el *pre-vertex* los cc. 8-13, el *vertex* se sitúa en el c. 13, el ejercicio está en los cc. 14-20, repetido en los cc. 21-27, la primera confirmación cadencial en los cc. 28-33 y la confirmación final en los cc. 34-38. En la II Parte la digresión –totalmente basada en el ejercicio– ocupa los cc. 39-59, tras lo cual vuelve el ejercicio (cc. 60-67, repetido en los cc. 68-75), la primera confirmación cadencial (cc. 76-81) y la confirmación final (cc. 82-86).

I PARTE (EXP.)									
c.	1/5	12	17	22	32	40	48	54	
Andantino	<i>P</i>	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	$[S_{1,2}]$	K_1	K_2	
		↓		↓		↓			
		HK:		SK:		SK:			
		PAC		HC-MC		PAC			
SK (<i>Sol M</i>): S [Sp] T [T] Sp d Sp T T									
HK (<i>Do M</i>): T T [Tp] D [D]									
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	60b		76	84	96	102	110	114	
	→ <i>P</i>		→ $T_{1,2}$	$S_{1,1} < S_{1,2}'$		$[S_{1,2}]$	K_1	K_2	
			↓			↓			
			HK:			HK:			
			HC-MC			PAC			
SK (<i>Sol M</i>): T SP [Sp t dp s] S dP S									
HK (<i>Do M</i>): D TP [Tp d s t] T S [T] Sp D T T									

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1			$S_{1,1}$ $S_{1,2}$	$M_E - S_{1,1}$ $M_T - S_{1,2}$ $M_O - S_{1,2}$		I: 21/39 II: 24/38 D/R: 24/38 T: 60/62	c. 84 $S_{1,1} <$

COMENTARIOS

Variantes. El módulo $S_{1,1}$ empieza de forma inestable sin terminar de confirmar la tónica principal SK: T, subiendo después por progresión a SK: Sp. La entrada de $S_{1,2}$ añade más incertidumbre sobre la tonalidad del Grupo S, con breves tonalizaciones de SK: d y de SK: Sp, hasta alcanzar finalmente SK: T en medio del módulo. Además de esto, de forma excepcional, la esperada SK: PAC es interrumpida por la repetición de la parte final del módulo $S_{1,2}$.

Modificaciones. El módulo $S_{1,1}$ dura aquí dos cc. más que en la I Parte, por la repetición del último motivo (cc. 92-93) en los dos cc. siguientes. Esto implica la presencia de tres motivos de 2 cc. repetidos a continuación, lo que totaliza 12 cc. Por ello también puede ser un error del copista, que en la I Parte omitió esta repetición del último motivo, dejando el módulo en 10 cc. Esto también supone que en la II Parte hay tiempo para alcanzar la HK: D, que en la I Parte no quedó confirmada hasta el siguiente módulo, y además ahora se escucha esta región en modo mayor, en lugar de menor. El módulo $S_{1,2}$ se acorta notablemente y, sobre todo, cambia el recorrido tonal (que en la I Parte fue SK: d – Sp – T) por HK: D – T.

Aspectos instrumentales. La presencia a partir del c. 22 de una pedal inferior en la m.i., además de un arpeggio situado 8ª alta, apunta claramente hacia el órgano como destinatario de esta sonata, puesto que pasajes como éste (cc. 22-29) y algún otro más (cc. 32-38) exigen el uso del pedalier. Sin embargo, la reprise de estos módulos del Grupo S omite la voz inferior asignada al pedalier, lo que de forma indirecta proporciona la solución para interpretarlo en un clave o en un piano. Véase también la *Sonata n° 158*.

“Sonata por la Princesa de Asturias”

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	9/13	17		23	29	37	51		65	73
Gracioso	P_1	P_2	T		$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$		K_1	K_2
Allegro		↓			↓					↓	
		HK:			SK _S :					SK:	
		PAC			HC-MC					EC	
	SK (Sol M):		S Sp	Sp t T							
HK (Do M):	T	T Tp		Tp	d						

II PARTE (DES. + REC.)

c.	80	88		109	115	123	137		151	159
	P_1	→ P_2		$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$		K_1	K_2
				↓					↓	
				HK _S :					HK:	
				HC-MC					EC	
SK (Sol M):	T	T Sp dP t [d]	d	s						
HK (Do M):	D	D Tp S d [Sp]	Sp t T							

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 12.2			S_1 S_2			I: 22/57 II: 29/57 D/R: 29/57 T: 79/86	c. 109 $S_{1.1}$

COMENTARIOS²⁸

Modelo formal-funcional y variantes. El **FP 12.2** es un subtipo del **FP 12** en el que la SK: HC se produce sobre una SK_S, más allá de la ausencia de una cadencia clara cerrando el Grupo S, aunque sí puede tener una cadencia intratemática, como aquí sucede. Esta SK_S: HC prepara la entrada de $S_{1.1}$ en SK: **Sp** (la m), que enseguida da paso en progresión descendente a la SK minorizada que rige ya en $S_{1.2}$ y en S_2 , por lo que no merece la pena abrir un tercer nivel tonal para dicha SK_S. Será en el Grupo conclusivo cuando se alcance la SK en modo mayor, como sucedió en la *Sonata n° 41*, aunque en éste todo el Grupo S se ubicaba en la SK minorizada.

²⁸ Sobre las divergencias en la numeración y la ubicación definitiva de esta sonata, véase el apartado § 2 del Apéndice 1. En este caso, véanse también las *Notas* finales relativas a las sonatas tras el *Catálogo*.

I PARTE (EXP.)

c. 1 13 20 24 31/37 43

Cantabile $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ S K

↓ ↓ ↓

HK: SK: SK:

HC HC-MC EC

SK (Sol M): S [dP T] T T

HK (Do M): T T [S D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 48 58 67 71 78/84 90

$\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow S$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}'$ S K

↓ ↓

HK: HK:

HC-MC EC

SK (Sol M): T S D.... Sp s dP [tP S] S

HK (Do M): D T SP...Tp d S [dP T] T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2						I: 30/17 II: 30/17 D/R: 19/28 T: 47/47	c. 67 $T_{1.1}'$

COMENTARIOS²⁹

Modificaciones. La reprise de la T en la II Parte se transporta una 5ª J baja o una 4ª J alta respecto a la I Parte con el fin de recorrer el mismo camino tonal (SK: S dP), pero culminando esta vez en HK: T. El módulo $T_{1.2}$ presenta una alteración por variación, ya que modifica sustancialmente los motivos melódicos utilizados, aunque manteniendo el esquema tonal.

²⁹ Dieckow comete aquí otro error de recuento, al asignar 37 cc. a la II Parte, cuando en realidad su propia suma de D/R (19 + 28) totaliza 47 cc. (1971: 267).

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	12 ⁴	20	32	39
Andantino	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$T(\rightarrow P)$	S_1	S_2	K
		↓	↓	↓	↓	↓
		HK:	SK _S :	SK:	SK:	
		HC	PAC	HC-CF	EC	
SK (<i>sol m</i>):		[sP]	tP	sP	s	t t
SK _S (<i>Mi ♭ M</i>):		[T]	D	T	Tp	Dp
HK (<i>do m</i>):	t	[tP]	dP	tP	t d

II PARTE (DES. + REC.)

c.	41 ⁴		54		66	73
	→T		S _I		S ₂	K
			↓		↓	↓
			SK _S :		SK:	HK:
			HC-CF		HC-CF	EC
SK (<i>sol m</i>):	tP	sP	[sG]		sG dp	s
HK _S (<i>La ♭ M</i>):	SP	D	[T]		T Tp	Dp
HK (<i>do m</i>):	dP	tP	[sP]		<div>sP s</div>	<div>t t</div>

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.3	$T(\rightarrow P)$		S_1			I: 19/22 II: 12/22 D/R: 12/22 T: 41/34	c. 54 S_1

COMENTARIOS

Variantes. La primera frase del Grupo *S* se ubica sobre una de las dos tonalidades convencionales del modo menor, es decir, HK: **tP** (*Mi ♭ M*). Sin embargo, cuando S_2 y K alcanzan definitivamente *sol menor* (HK: **d**), la primera de ellas pasa a ser una SK_S, siendo la SK_P la segunda tonalidad. Por otra parte, vistos desde *sol m*, el **sP** y la **s** son dos regiones asociadas a la misma función (subdominante), siendo la primera una derivada de ella y la segunda la propia función básica. La tres regiones tonales de la I Parte, finalmente, conforman la denominada *exposición en tres tonalidades*, con el recorrido habitual por tres tónicas que son también las tres notas constitutivas del acorde básico de la sonata.³⁰

³⁰ Véase en este sentido la *Sonata n° 16*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	10	20	32/40	47
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	T	$S(\rightarrow P_{1.3})$	K
				↓	↓	↓
				HK:	SK:	SK:
				HC	HC-MC	EC
SK (sol m):			s		t	
HK (do m):	t	t		d	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	54	64	74	82	94/102	109
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.3}$	$\rightarrow T$	T	$S(\rightarrow P_{1.3})$	$K <$
				↓	↓	↓
				HK:	HK:	
				HC	PAC	
SK (sol m):	t	tP	d	t	dp	s
HK (do m):	d	dP	Sp	d	s	t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2	$S(\rightarrow P_{1.3})$			$M_A - K$		I: 31/22 II: 40/26 D/R: 28/38 T: 53/66	c. 82 T

COMENTARIOS

Tipo y modificaciones. El Grupo conclusivo dura en la II Parte cuatro compases más que en la I Parte, lo que explica la diferencia en compases entre ambas partes en la sección $S + K$. Por otro lado, el extenso desarrollo (31 cc.) junto con la reprise desde la T explican que la II Parte sobrepase en casi el 25 % la duración de la I Parte, y de ahí su adscripción al tipo de *sonata mixta*.³¹

Crux. La derivación de la T en el c. 74 se ubica sobre la HK: **d**, por lo que en el c. 82, con la bajada en progresión a la HK: **s**, empiezan los compases de correspondencia que reproducen el mismo esquema tonal de la I Parte pero ahora transportado a la HK.

³¹ Dieckow considera todo el material transcurrido hasta el c. 31 como el primer tema de la obra, omitiendo la T y enlazando directamente con S , de acuerdo con su primer tipo de grupos temáticos iniciales (1971: 25; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Sin embargo, creo que no es difícil observar el material del c. 20 como una T que empieza en la HK: **t** pero termina preparando la llegada de la SK: **t**.

I PARTE (EXP.)				
c.	0 ² /5 ²	11	20 ² /24 ²	27
[Senza tempo]	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>K</i> ($\rightarrow T$)
		↓	↓	↓
		HK:	SK:	SK:
		HC	HC-CF	PAC
SK (<i>la m</i>):	sP	[tP t]	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">t t</div>	
HK (<i>re m</i>):	t	tP [dP d]	d	
II PARTE (DES. + REC.)				
c.	32 ²	42	46 ² /50 ²	53
	$\rightarrow P$	$\rightarrow T$	<i>S</i>	<i>K</i>
			↓	↓
			HK:	HK:
			HC-CF	PAC
SK (<i>la m</i>):	sP	s	s	
HK (<i>re m</i>):	tP	t	t	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">t t</div>

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	<i>K</i> (→ <i>T</i>)					I: 20/12 II: 14/12 D/R: 14/12 T: 32/26	c. 46 ² <i>S</i>

COMENTARIOS ³²

Aspectos temáticos. Se trata de una breve sonata cuya longitud sólo permite un tema *P* repetido, una única frase en la *T* y también un único tema *S* repetido. El estilo es bastante «scarlattiano», por lo que podría tratarse de una obra temprana. También por ello es un ejemplo del modelo más sencillo de *sonata binaria*, aquél en el que se producen dos *rotaciones* del material temático (en terminología de Hepokoski & Darcy), una en la I Parte y otra en la II Parte, empezando con el Grupo *P* ubicado en alguna región tonal cercana y seguido por la *T* de camino a la HK para reexponer la sección *S* + *K*.

³² Dieckow no analiza esta sonata, sin dar ninguna explicación en el texto por esta ausencia.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9 14 18 22 28

Allegro $P_{1,1}$ $P_{1,1}'$ $P_{1,2}$ T $S_{1,1}$ $S_{1,2}$ K

↓ ↓ ↓

HK: HK: SK:

PAC HC-MC PAC

SK (Sol M): S T.....T

HK (Do M): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 35 52 56 64

$\rightarrow P_{1,1}$ $S_{1,1}$ $S_{1,2}$ K

↓ ↓ ↓

HK: HK:

IAC PAC

SK (Sol M): T dP d S S

HK (Do M): D S Sp T T.....T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4						I: 17/17 II: 17/19 D/R: 17/19 T: 34/36	c. 52 S

COMENTARIOS

Autenticidad. El nivel técnico, la calidad de los temas y el estilo de esta sonata con respecto a la producción de Soler en general hacen dudar en este caso de la autoría de nuestro músico. Se trata además de una sonata procedente de un manuscrito donde esta pieza es la única obra de Soler, lo cual puede hacer sospechar que no sea una creación de Antonio Soler, sino de algún músico de igual apellido ligado al Monasterio de Montserrat. El estilo corresponde a un clasicismo ya asentado, propio de los años finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en la Península ibérica, pero la realización muestra sólo un oficio pasable carente de una mínima altura y originalidad artísticas.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	13 ² /21 ²	17 ² /25 ²	29 ²	33 ²	37
Allegro	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.2}	<i>S</i> _{2.1} (↔ <i>S</i> _{1.2})	<i>S</i> _{2.2} (↔ <i>S</i> _{1.2})	<i>K</i>
		↓	↓				↓
		HK:	SK:				SK:
		EC	HC-CF				EC

SK (*Sol M*): S T T T

HK (*Do M*): T T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	44	53	62 ² /70 ²	66 ² /74 ²	78 ²	82 ²	86
	→ <i>P</i>	↔ <i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.2}	<i>S</i> _{2.1} (↔ <i>S</i> _{1.2})	<i>S</i> _{2.2} (↔ <i>S</i> _{1.2})	<i>K</i>
			↓				↓
			HK:				HK:
			HC-CF				EC

SK (*Sol M*): T SP [Dp Tp Sp] S

HK (*Do M*): D TP [Dg Dp Tp] T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	<i>S</i> ₂ (↔ <i>S</i> _{1.2})				cc. 53-61	I: 13/30 II: 19/30 D/R: 19/30 T: 43/49	c. 62 ² <i>S</i> _{1.1}

COMENTARIOS³³

Derivaciones. La frase *S*₂ es un ejemplo de *derivación alterada* de un módulo anterior (*S*_{1.2}). El perfil melódico basado en una 8ª ascendente con una 2ª adosada y previa al sonido superior de la 8ª se reconvierte en *S*₂ en una 2ª inicial seguida de una 8ª descendente, repitiendo este perfil con intervalos descendentes cada vez más pequeños.³⁴

Acumulaciones. La acumulación de los cc. 53-61 coincide con la derivación indirecta de *S*_{1.1} (el arpeggio es lo más evidente) que se produce como final del Des.

Otros aspectos. Hay un evidente parecido entre esta obra y la *Sonata n° 156*, perteneciente a mi edición de *20 Sonatas*, aparte de la tonalidad (*Do M* en ambas) y de la subdivisión del compás (6/8 aquí y 9/8 en la n° 156). En efecto, en ambas se reproduce un peculiar esquema rítmico en el tema inicial del Grupo *S* que sitúa las notas de la melodía en la tercera corchea de cada parte, sobre una base de arpeggio de tres corcheas, creando un desfase rítmico entre ambas manos que aquí dura tres partes. También son muy parecidos los arpeggios utilizados en la mano izquierda y el recorrido tonal del Grupo *S*.

³³ Véanse la nota a la *Sonata n° 45* y las *Notas* finales tras el *Catálogo* en el Apéndice 1.

³⁴ Hay una errata evidente en Dieckow, que escribe 49 cc. para la Rec., lo mismo que para toda la II Parte. Como ella considera el Des. formado por 18 cc., su Rec. debería contener 31 cc. (1971: 267).

I PARTE (EXP.)

c. 1^2 5^2 9^2 $18^2/29^2$ $23^2/33^2$ 41

[Senza tempo] $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T(\rightarrow P)$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K

↓ ↓ ↓

HK: SK: SK:

HC HC-MC PAC

SK (Sol M): **Tp T** T..... T

HK (mi m): **t** **t** **tP** **tP**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 45^2 53^2 $63^2/74^2$ $68^2/78^2$ 86

$\rightarrow P$ $\rightarrow S$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K

↓ ↓ ↓

HK: HK:

HC-MC PAC

SK (Sol M): **T S dP** **S Sp** **Tp**

HK (mi m): **tP sP sG** **sP s** t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T(\rightarrow P)$					I: 18/26 II: 19/26 D/R: 19/26 T: 44/45	c. 63^2 $S_{1.1}$

COMENTARIOS ³⁵

Aspectos temáticos. Como sucede en muchos otros casos, el Grupo S se repite entero en la Exp. según su secuencia original ($S_{1.1} - S_{1.2}$). Además de esto, el módulo $S_{1.2}$ es una mera repetición de $S_{1.1}$ con una adición cadencial de dos compases, por lo que también sería posible la denominación $S - S <$.

³⁵ Véase el Apéndice 1 para todo lo relativo a la posible Sonata agrupada 35-116 o 35-[52]-116.

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	19	24	28	35/54	42/61	71/78	85
Allegro	<i>P</i>	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1} (\rightarrow S_{1.1})$	$S_{2.2}$	S_3	K
		↓		↓		↓			↓
		HK:		HK:		SK:			SK:
		PAC		HC-MC		HC			PAC

SK (*Mi M*): S T..... T

HK (*La M*): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	95		121	125	133/152	140/159	169/175	181
	$\rightarrow S_{2.1}$		$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1} (\rightarrow S_{1.1})$	$S_{2.2}$	$[S_3']$	K
			↓		↓			↓
			HK:		HK:			HK:
			HC-MC		HC			PAC

SK (*Mi M*): Sp S S

HK (*La M*): Tp T T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 5	$S_{2.1} (\rightarrow S_{1.1})$			$M_O - S_3$		I: 23/71 II: 26/70 D/R: 26/70 T: 94/96	c. 121 $S_{1.1}$

COMENTARIOS³⁶

Modelo formal-funcional. Primer ejemplo del **FP 5**, cuyas rasgos más prominentes se muestran aquí con claridad: una *T* no modulante y un Grupo *S* dividido aquí en tres frases articuladas por una SK: HC que permite consolidar la SK a partir de la segunda frase del Grupo.

Derivaciones y modificaciones. La derivación entre los materiales del Grupo *S* es en este caso puramente rítmica. Como sucede en muchos casos similares, la repetición de la frase S_2 termina la primera vez en cadencia rota (c. 53) y la segunda en cadencia perfecta en elisión con S_3 (c. 71). La modificación de S_3 en la II Parte consiste en la omisión (quizá por error del copista) de un compás, y en la simplificación del acompañamiento, originalmente un bajo Murky en corcheas en los dos primeros compases, y que ahora se limita a una simple negra al comienzo del compás.

Otros aspectos. Destaca en esta sonata la extensión del Grupo *S*, que junto con el grupo conclusivo suma 71 cc., mostrando además una división intratemática en tres grandes frases, dos de ellas subdivididas a su vez en módulos. Se trata, evidentemente, de una obra mucho más cercana al estilo galante que a cualquier posible influencia scarlattiana.

³⁶ La indicación “De clarines” no es necesariamente una alusión a un destino organístico. De hecho la escritura es mucho más adecuada para el clave o el fortepiano que para el órgano. El subtítulo tiene, como en otros muchos casos, un carácter de *tópico*, es decir, de tipo de escritura o rasgo estilístico utilizado en un contexto diferente del original (aquí las terceras del tema *P*). Véanse en este sentido los comentarios a las Sonatas n° 92/1, 137/2 y 138.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	13	18	23	27	31
Allegretto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T	S_I	S_I'	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$	K
	↓			↓		↓		↓
	HK:			SK:		SK:		SK:
	EC			HC-MC		PAC		PAC
	SK (Fa M): T			T T				
HK (re m):	t	tP		tP				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	35b	40	49	56	61	66	70	74
	$\rightarrow P_{1.1}$	N	$\rightarrow P_{1.2}$	S_I	S_I'	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$	K
				↓		↓		↓
				HK:		HK:		HK:
				HC-MC		PAC		PAC
SK (Fa M):	T Sp Dp Sp Sp S Sp	s						
HK (re m):	tP s d s s sP s	t t						

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 12						I: 12/23 II: 21/23 D/R: 21/23 T: 35/44	c. 56 S_I

COMENTARIOS³⁷

Tipo y modelo formal-funcional. La II Parte supera en algo más del 25 % la duración de la I Parte, debido a un extenso Des. basado en los dos módulos de P , por lo que se trata de un ejemplo de *sonata mixta*. Por otra parte, el Grupo P –aparte de la HK: EC entre ambos módulos– carece de un cierre cadencial satisfactorio en la HK (puesto que el final de $P_{1.2}$ prepara más bien la entrada en la SK). Sin embargo, la T sí termina con una clara SK: HC que da paso al Grupo S , dentro del cual hay también una clara articulación cadencial entre las dos frases, aunque esto no afecta al modelo. En definitiva, un buen ejemplo del **FP 12**.

³⁷ Sobre las divergencias en la numeración y la ubicación definitiva de esta sonata, véase el apartado § 2 del Apéndice 1.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	13	17	21	25		30	34	36	42
[Senza tempo]	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$		$S_{1.2}$	$[S_{1.2}]$	S_2	K
			↓				↓					↓
			HK:				SK _S :					SK:
			HC				EC					EC
SK (Do M):			[T]	T	[dP]	dP T Sp tP S T	T			
SK _S (Si ♭ M):			[SP]	SP	[T]		T SP Dp S D SP					
HK (Fa M):	T	[D]	D	[S]	S					

II PARTE (DES. + REC.)

c.	49	58		76	80	84		89	93	95	101
	N_I	N_2		$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$		$S_{1.2}$	$[S_{1.2}]$	S_2	K
						↓					↓
						HK:					HK:
						EC					EC
SK (<i>Do M</i>):	T	SP	Dp	Dp	Sp	t dP	[tP]		tP	
HK _S (<i>Mi ♭ M</i>):				Tp	D	[T]		T		
HK (<i>Fa M</i>):	D	TP	Dg	Dg	Tp	d S	[dP]	<div> dP T Sp tP S T T </div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2.3			$S_{1.1}$		cc. 58-75	I: 24/24 II: 36/24 D/R: 28/32 T: 48/60	c. 76 $T_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. La duración de la II Parte supera en un 25 % exacto al de la I Parte, debido al extenso desarrollo (basado enteramente en material nuevo), así como a la Rec., que empieza en la *crux* del c. 76 con la reprise de $T_{1.1}$ (en su versión sobre la HK_S). Por todo ello, se trata de un ejemplo de *sonata mixta*.

Variantes y acumulaciones. Los dos módulos de la *T* se encaminaban claramente hacia la SK, pero una repetición de ambos 2ª baja termina ubicándolos en *Si ♭ M*, que se convierte en la SK_S en la que se presenta el módulo inicial del Grupo *S* ($S_{1.1}$). Éste realiza un periplo por varias regiones tonales siguiendo un ciclo de 2ª antes de volver a la SK convencional, que sólo empieza a actuar a partir de $S_{1.2}$. En la II Parte se repite la misma secuencia tonal entre *Mi ♭ M* (HK_S) y *Fa M*, la HK principal.³⁸ El Des. muestra una extensa zona de *acumulación* basada en N_2 que realiza un periplo de 2ª descendentes.

³⁸ Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales. La segunda unidad temática la ubica en el c. 9, la *T* en el c. 25 y *S* en el c. 30 (1971: 33; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra sin embargo que el material del c. 9 debe considerarse ya como $T_{1.1}$, abriendo una compleja zona de transición que culmina en una SK_S sobre la cual se presenta el Grupo *S*, cuyo segundo módulo ya se ubica sobre la SK_P.

I PARTE (EXP.)

c.	0 ³	6 ³	13	17	22/26	29 ³	35	41 ³ /45 ³	50 ³
Andante cantabile	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3}$	S_2	K
	↓	↓	↓		↓				↓
	HK:	HK:	HK:	SK:					SK:
	HC	EC	EC	HC-MC					PAC
SK (Do M):	S dP T t tP tP [t] T T								
SK _S (Mi ♭ M):	SP D TP Tp T T [Tp]TP								
HK (Fa M):	T T S D d								

II PARTE (DES. + REC.)

c.	54 ³	63	67 ³	74/78	81 ³	87 ³	93 ³ /97 ³	102 ³
	→ $T_{1.1}$	→ $T_{1.1}$ (RT)	P_{ANT}	$S_{1.1}$	$S_{1.2}'$	$S_{1.4}$	S_2	K
			↓	↓				↓
			HK:	HK:				HK:
			HC-MC	HC-MC				PAC
SK (Do M):	Sp T	[s]	S	s				
HK _S (Re ♭ M):		[Dp]	DP	Dp	T	Tp [Dp] DP		
HK (Fa M):	Tp D	[t]	T	t tG s [t] T..... T				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3			$S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$	$M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$ $M_V - S_{1.2}$ $M_T - S_{1.2}$ $M_S - S_{1.3}$ ($\Rightarrow S_{1.4}$)		I: 21/33 II: 19/33 D/R: 13/39 T: 54/52	c. 67 ³ P_{ANT} c. 74 $S_{1.1}$

COMENTARIOS³⁹

Tipo. La Rec. empieza en la *crux* del c. 67³ con una bien preparada reprise de P_{ANT} (tras una retransición en toda regla sobre la HK: **D**). Dado que este módulo que termina con una HK: HC, se hace innecesaria la aparición de P_{CONS} y de T , permitiendo pues la llegada del Grupo S transportado a la HK en la segunda *crux*, aunque en este caso no se reproducen literalmente los compases de correspondencia, por las modificaciones descritas más abajo. Es el tipo más sencillo de *forma de sonata* en Soler, aquél que se limita a la reprise del módulo inicial del Grupo P antes del Grupo S .⁴⁰

³⁹ Dieckow escribe 39/13 para las secciones D/R en la II Parte, cuando en realidad es al revés, es decir, 13/39 (1971: 267). Esa proporción sólo sería posible si se considera el c. 93 como el comienzo de la Rec., es decir, desde la reprise de S_2 . También es posible que considere como Grupo S sólo nuestro S_2 , por la inusual ubicación tonal de S_1 .

⁴⁰ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*.

Variantes. Toda la frase S_I está ubicada fuera de la SK convencional. Empieza en la tonalidad homónima (SK: **t**) y pasa después al relativo mayor de esa tónica menor (SK: **tP**), región en la que transcurre el módulo $S_{I,2}$ completo, por lo que alcanza el status de SK_s. El módulo $S_{I,3}$ empieza igual que el anterior, pero su continuación difiere en gran medida, con el fin de alcanzar –a través del homónimo menor– la SK convencional en S_2 .

Modificaciones. La reprise de $S_{I,2}$ empieza igual en la II Parte, pero hay modificaciones sustanciales en el contorno melódico y especialmente en la región tonal, que ahora es SK: **tG** (que se convierte así en la HK_s de la II Parte). Todo ello supone la ulterior omisión de $S_{I,3}$ y su sustitución por un módulo nuevo ($S_{I,4}$) que permite una modulación a través de HK: **s** y HK: **[t]** hacia la HK convencional.

Otros aspectos. Aunque no hay evidencia de la posible familiaridad de Soler con los nuevos modelos vieneses de sonata, no cabe duda de que esta obra respira nuevos aires por sus cuatro costados. Hay un intento consciente de asimilación del estilo *galante*, de la frase clásica (el período que abre la sonata) y del tipo *forma de sonata*, tamizado éste por la idiosincrasia del compositor, manifiesta tanto en las omisiones de las repeticiones innecesarias desde el punto de vista tonal y formal (el consecuente de *P* y las transiciones) como en la complejidad tonal del Grupo *S*, poco habitual en el arquetipo clásico más sencillo. Su posible emparejamiento con la *Sonata-Rondó n.º 109* en una sonata multimovimiento hace más probable aún una datación tardía, muy lejana ya de las primeras influencias scarlattianas.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	13	19	25	34	41	48/55	61
Allegro assai	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{2.1}$	$T_{2.2}$	$S_{1.1} (= T_{2.2})$	$S_{1.2}$	$K (\rightarrow P)$
			↓				↓		↓
			HK:				SK:		SK:
			HC				HC-MC		PAC
SK (re m):			sG	sP dP t	t				
HK (sol m):	t		tG	tP S d	d				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	70	84	90	96	105	112	119/126	132
	$\rightarrow P$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{2.1}$	$T_{2.2}$	$S_{1.1} (= T_{2.2})$	$S_{1.2}$	$K (\rightarrow P)$
						↓		↓
						HK:		HK:
						HC-MC		PAC
SK (re m):	t s dp	–		sG tP s	s			
HK (sol m):	d t s		sG	sP dP t	t			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S_{1.1} (= T_{2.2})$ $K (\rightarrow P)$					I: 40/29 II: 42/29 D/R: 14/57 T: 69/71	c. 84 $T_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones. El módulo $S_{1.1}$ es prácticamente igual que $T_{2.2}$ (final de una extensa Transición de 28 cc.). Las dos diferencias que permiten asignar la diferente función de cada uno de ellos son, por un parte, la existencia de una clara SK: HC al final de $T_{2.2}$ y la significativa secuencia armónica del bajo al comienzo de $S_{1.1}$ que ahora alterna SK: **D t** desde el comienzo, mientras que en $T_{2.2}$ el bajo se mantuvo en una SK: **D_M** hasta el final.⁴¹

Crux. Hay que situarla en el c. 84, lugar donde se inician los compases de correspondencia con el retorno del grupo transicional completo transportado para reproducir la misma secuencia tonal respecto a la HK que la presentada en la SK en la I Parte (**sG - sP - dP - t**).

⁴¹ Dieckow ubica el comienzo de la Rec. en el c. 81, por lo que su proporción resulta ser 11/60 para D/R (1971: 267).

6 Sonatas - Obra 7ª (1782)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	16 ²	20 ²	28	33 ²	41	48			
Andante	$A_{I\ ANT}$	$A_{I\ CONS}$	A_2	$A_{I\ CONS}$	$B_{I.1}$	$B_{I.2}$	$B_{I.1}'$	$[B_{I.1}']$	$B_{I.2}'$			
	SK ₁ (mi m): t t → tP tP t t											
HK (Sol M):	T Tp Tp → T T Tp											
c.	54 ²	58 ²	62 ²	70 ²	75	81	85	93	97	105	109	117
	$A_{I\ ANT}$	$A_{I\ CONS}$	A_2	$A_{I\ CONS}$	$C_{I.1}$	$C_{I.2}$	$C_{I.3}$	$C_{I.4}$	$C_{2.1}$	$C_{2.2}$	$C_{I.3}$	$C_{I.4}$
	SK ₂ (Re M): S T Sp d dP S											
SK (Sol M):	T T D Tp Sp S T											
c.	120 ²	124 ²	128 ²	136 ²								
	$A_{I\ ANT}$	$A_{I\ CONS}$	A_2	$A_{I\ CONS}$								
HK (Sol M):	T											

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 5 partes A B A C A	A: Pequeña frase ternaria (subtipo 4) B: Pequeña frase binaria (subtipo 3) C: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 sin repetición de la presentación)	A: 20 B: 34 C: 45

COMENTARIOS

Se presenta aquí el primer caso (por numeración, no por cronología) de un tipo formal distinto al de *sonata binaria*, *sonata mixta* o *forma de sonata*. El *rondó* como género y forma aparece especialmente –aunque no únicamente– en las sonatas multimovimiento de Soler, como parece ser el caso en la que nos ocupa (v. Apéndice 1, nota relativa a las *Sonatas n° 58 y 59*).⁴² El tipo formal se ajusta bastante bien al *rondó en 5 partes*, con esquema ABACA (v. Cap. 3, apartado 3.8.1), aunque la sección C no esté ubicada en una tonalidad contrastante, sino más bien en la HK con flexiones internas a la HK: **D** y a la HK: **S**.

Los tipos fraseológicos responden también a los modelos definidos por Caplin en su *Classical Form* (pp. 35-93), con las peculiaridades señaladas en el esquema. Las proporciones son crecientes, es decir, cada sección diferente sucesiva dura más que la anterior, en asociación con una mayor complejidad temática.

⁴² Este *Rondó* y el siguiente son los primeros ejemplos de movimientos que pertenecen, por tanto, a sonatas multimovimiento, aquellas que en grupos de seis compuso Soler año tras año a partir de 1777 para el Infante don Gabriel, según se deduce de las dedicatorias y de las fechas conservadas. En estos casos, indico en el título la *Obra* a la que pertenece el movimiento o la sonata.

6 Sonatas - Obra 7ª (1782)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	12 ²	16 ²	20 ²	26 ²	38 ²			
[Senza tempo]	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>T</i>	<i>B_{ANT}</i>	<i>B_{CONS}</i>			
SK ₁ (<i>Do M</i>):						S	T Sp Tp [T]	T			
HK (<i>Fa M</i>):	T					T	D Tp Dp [D]	D		
<hr/>											
c.	49 ²	53 ²	57 ²	61 ²	65 ²	69 ²	73	80	87 ²	95 ²	104 ²
	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>C_{1.1}</i>	<i>C_{1.2}</i>	<i>C_{1.3}</i>	<i>C_{2.1}</i>	<i>C_{2.1}</i>	<i>C_{2.2}</i>
SK ₁ (<i>Do M</i>):						T	Tp	TP D		
HK (<i>Fa M</i>):	T					D	Dp	DP SP	
<hr/>											
c.			109 ²	113 ²	117 ²	121 ²	127 ²				
			<i>A₂</i>	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>D_{1.1}</i>	<i>D_{1.2}</i>				
SK ₂ (<i>fa m</i>):						t→tP	tP→t				
HK (<i>Fa M</i>):			T			t→tP	tP→t			
<hr/>											
c.	133 ²	137 ²	141 ²	145 ²	149 ²						
	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{I ANT}</i>	<i>A_{I CONS}</i>						
HK (<i>Fa M</i>):	T									

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 7 partes A B A C [A] D A	A: Pequeña frase ternaria (subtipo 3 con reprise completa de A_1) B: Período 16 cc. (subtipo 1) C: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 sin reprise de $C_{1.1}$ – $C_{1.3}$) D: Sentencia (subtipo 3 con HC final)	A: 20 (12) B: 23 C: 40 D: 12

COMENTARIOS

Este segundo *Rondó* (también perteneciente a una sonata multimovimiento, como se explica en el Apéndice 1) se ajusta al otro tipo formal habitual en este género, el *rondó en 7 partes* con esquema ABACADA (v. Cap. 3, apartado 3.8.1).

Los tipos fraseológicos se distribuyen entre la pequeña frase ternaria, la sentencia y el período, con las particularidades señaladas en el esquema. Las proporciones son muy semejantes a las del *Rondó* anterior, aunque la nueva sección *D* resulta ser mucho más corta que las demás. Por otra parte, la tercera aparición de la sección *A* se ve acortada por la omisión de toda la frase A_1 al comienzo (8 cc. menos), ya que empieza directamente por A_2 .

I PARTE (EXP.)									
c.	1	5	16	22	38	45/68	52/75	61/84	89
Cantabile	P_1	$P_1 <$	P_2	$T_1 (\rightarrow P_1)$	$T_2 (\rightarrow P_2)$	$S_{1,1} (\rightarrow T_1)$	$S_{1,2}$	$S_{1,3}$	K
			↓	↓		↓			↓
			HK:	HK:		SK:			SK:
			PAC	HC		HC-CF			EC
SK (<i>sol m</i>):				S Sp	s	<div>t.....t</div>			
HK (<i>do m</i>):	t			T Tp	t	d			
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	100	107	117	124	132	139/162	146/169	155/178	183
	$\rightarrow P_2$	$\rightarrow P_1$	$\rightarrow P_2$	$\rightarrow S_{1,1}$	$\rightarrow T_2$	$S_{1,1} (\rightarrow T_1)$	$S_{1,2}$	$S_{1,3}$	K
						↓			↓
						HK:			HK:
						HC-CF			EC
SK (<i>sol m</i>):	t	t	S [Tp]		S [s]	s			
HK (<i>do m</i>):	d	d	T [Dp]		T [t]	<div>t.....t</div>			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_1 (\rightarrow P_1)$ $T_2 (\rightarrow P_2)$ $S_{1,1} (\rightarrow T_1)$					I: 44/55 II: 39/55 D/R: 39/55 T: 99/94	c. 139 $S_{1,1}$

COMENTARIOS⁴³

Derivaciones. La construcción temática de esta sonata muestra de nuevo la técnica de la derivación sucesiva, donde uno o varios segmentos de la T derivan de P , y los mismo pasa con el Grupo S respecto a T . La repetición P_1 expandido, sin embargo, es mucho menos frecuente, al igual que resulta muy peculiar el curso tonal de la T , centrado en la T y el Tp de la HK en modo mayor, aunque al final termina por volver al modo menor para allanar la llegada de la SK adecuada.

⁴³ Como ocurre en la mayoría de las sonatas de Soler, no hay certeza absoluta de que esta sonata fuera concebida en dos movimientos por su autor o bien fuera recogida así por el copista. Lo cierto es que en el Ms. 932/1 de la Bibl. de Cataluña está escrito un movimiento a continuación del otro con la indicación “Sigue el Allegro” al final del *Cantabile*.

I PARTE (EXP.)									
c.	1	5 ²	12	16 ²	23	36	47 ²	55/67	79
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.1}$	$P_{1.2} / T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{2.1}$	$T_{2.2} (\rightarrow P_{1.2})$	S	K
		↓		↓	↓		↓	↓	
		HK:		HK _S :	HK:		SK:	SK:	
		HC		HC	HC		HC-MC	EC	
SK (sol m):		s	s [tG]	tG sG s [s d] t				t	t
HK (do m):	t	t	t [tP]	tP sP t [t Sp] d				d	
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	86	96		103	106	119	130 ²	138/150	162
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.1}$		$\rightarrow P_{1.2}$	$T_{1.2}$	$T_{2.1}$	$T_{2.2} (\rightarrow P_{1.2})$	S	K
							↓	↓	
							HK:	HK:	
							HC-MC	EC	
SK (sol m):	[s] sP –	TP	[sg]	sG – dp	[dp t] t [s]		s		
HK (do m):	[t] tP [sg]	DP	[sp]	tG sG s	[s d] d [t]		t	t	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11.3	$T_{2.2} (\rightarrow P_{1.2})$	$P_{1.2} / T_{1.1}$				I: 54/31 II: 52/31 D/R: 20/63 T: 85/83	c. 106 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Aspectos temáticos y modelo formal-funcional. Sorprende la complejidad de la sección $P + T$ en esta sonata (o movimiento de sonata, según se mire; véase la Nota en la página anterior). A partir de una frase en dos módulos se configura un Grupo P , que en el c. 12 inicia una aparente repetición en el curso de la cual el segundo módulo se fusiona con $T_{1.1}$, lo que impide un cierre convincente para el Grupo P en la HK, aunque sí se produce una HK_S: HC (y dirige el *modelo formal-funcional* hacia el FP 11). A partir de aquí se suceden todavía varios módulos dentro de la T antes de alcanzar la SK: HC que prepara por fin la llegada del Grupo S en la SK. En la II Parte la *crux* se inicia con la reprise transportada de $T_{1.2}$, tras lo cual vuelven los dos módulos de T_2 , todos ellos manteniendo el mismo curso tonal en la HK que el observado en la SK en la I Parte. Más allá de cuestiones técnicas y de las sorprendentes modulaciones del Des., quizá lo más llamativo es el brío y la densidad cuasi-beethovenianos que asoman en muchos pasajes de esta poderosa obra, dirigida mucho más a un pianoforte que a un clavicembalo.

6 Sonatas - Obra 7ª/1 (1782)

c.	1	5	9	13	17	21	25	29
Allegro	$A_{1\text{ ANT}}$	$A_{1\text{ CONS}}$	$A_{2\text{ ANT}}$	$A_{2\text{ CONS}}$	$B_{1\text{ ANT}}$	$B_{1\text{ CONS}}$	$B_{2\text{ ANT}}$	$B_{2\text{ CONS}}$
				SK ₁ (la m):	t		tP	
HK (Do M):	T				Tp		T	
c.	33	37			41	45	49	
	$A_{1\text{ ANT}}$	$A_{1\text{ CONS}}$			$C_{1\text{ ANT}}$	$C_{1\text{ CONS}}$	C_2	
				SK ₁ (la m):	t		tP → t	
HK (Do M):	T				Tp		T → Tp	
c.	62	66			70	74	78	86 90
	$A_{1\text{ ANT}}$	$A_{1\text{ CONS}}$			$D_{1.1}$	$D_{1.2}$	D_2	$D_{1.1}$ $D_{1.2}$
					($D_{1\text{ ANT}}$	D_2	$D_{1\text{ CONS}}$)
				SK ₂ (do m):	t	s tP	t	
HK (Do M):	T				t	s tP	t	
c.	94	98						
	$A_{1\text{ ANT}}$	$A_{1\text{ CONS}}$						
HK (Do M):	T							

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 7 partes A B [A] C [A] D [A]	A: Dos períodos consecutivos de 8 cc. B: Dos períodos consecutivos de 8 cc. C: Pequeña frase binaria (subtipo 1 con cons. realizado) D: Pequeña frase ternaria (subtipo 4 con reprise de $D_{1\text{ CONS}}$ por $D_{1\text{ ANT}}$)	A: 16 (8) B: 16 C: 12 D: 24

COMENTARIOS

Este *Rondó* da comienzo a la primera sonata multimovimiento (por numeración) de la que se conservan todas sus partes (v. Apéndice 1).⁴⁴ Se ajusta al tipo formal de *rondó en 7 partes* con esquema ABACADA, pero con omisión de la segunda frase en todas las repeticiones de A.

Los tipos fraseológicos se distribuyen entre el doble período, la pequeña frase binaria y la pequeña frase ternaria no convencional. Las proporciones reflejan la construcción regular en módulos de 4 cc. y frases de 8 cc. La sección

⁴⁴ De hecho las *Sonatas n° 61* y *n° 62* forman parte de la *Obra 7ª* a la que también pertenecen las *Sonatas (Rondós) n° 58* y *59*. El esquema de los cuatro movimientos es Rondó – Rápido – Minueto – Rápido.

6 Sonatas - Obra 7ª/1 (1782)

I PARTE (EXP.)

c.	1	13	26	37	44	51
Allegretto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T (\leftrightarrow P)$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
	↓		↓	↓		↓
	HK:		HK:	SK:		SK:
	HC		PAC	HC-MC		EC
	SK (Sol M):		S [T]	T T		
	HK (Do M): T		T [D]	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	61	73	82	91	96	103	110
	$\rightarrow T$	N	$[P]$	$[T]$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
			↓		↓		↓
			HK:		HK:		HK:
			HC		HC-MC		EC
	SK (Sol M): T S D Sp t dP [S] S						
	HK (Do M): D T SP Tp d S [T] T T..... T						

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3	$T (\leftrightarrow P)$			$M_O - P$ $M_O - T$		I: 36/24 II: 35/24 D/R: 21/38 T: 60/59	c. 82 [P] c. 91 [T]

COMENTARIOS

Tipo. El segundo movimiento de esta sonata responde al tipo de *forma de sonata*, con una reprise casi completa de una de las dos semifrases de P (como no se oye el final no queda claro si es de P_{ANT} o de P_{CONS}) y de la parte final de T , suficiente para preparar la reprise del Grupo S en la HK.⁴⁵

⁴⁵ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. También cita Dieckow este movimiento como ejemplo muy claro de recapitulación casi completa, suficiente para crear una estructura ternaria (1971: 126-127). En su recuento hay un error, al indicar 69 cc. para la I Parte cuando son sólo 60.

6 Sonatas - Obra 7ª/1 (1782)

[I PARTE]	
c.	1 5 9 13
Tempo suo	$A_1 \text{ ANT}$ $A_1 \text{ CONS}$ T A_2
HK (Do M):	$T \dots\dots\dots T \rightarrow DD$
[II PARTE]	
c.	21/49 29/57 37/65 45/73 77 85 89
	B_1 $B_{2.1}$ $B_{2.2}$ $B_{2.3} (\rightarrow A_2)$ A_2 $A_1 \text{ ANT}$ $A_1 \text{ CONS}$
SK (Sol M):	$T \text{ Sp } T$ $S D$ $T \dots\dots\dots$
HK (Do M):	D D $T \dots\dots\dots$

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto solo : A : : B A' :	A: Pequeña frase binaria (subtipo 2 con zona media tipo transición) B: Sentencia de 16 cc. (subtipo 2 con continuación de 20 cc.)	A: 20 B: 28 A': 16

COMENTARIOS

Primer ejemplo de *minueto*, cuya denominación por Soler –“Minué di rivolti”– parece aludir tanto a la repetición (“vuelta”) escrita de las frases B_1 a $B_{2.3}$ como a la misma sucesión un tanto “revuelta” de ideas nuevas que se dan en la II Parte. Dieckow (1971: 139) aventura que esta palabra puede tener un significado parecido al término “al rovescio” empleado por Haydn en el Minueto y en el Trío de su *Sonata Hob. XVI: 26 en La M*, donde la primera mitad de ambas secciones es expuesta en retrogradación estricta en la segunda mitad. La estructura global se aproxima más a la forma de *minueto* solo que a la de *minueto* + *trío*, aunque con algunas anomalías:⁴⁶

1. La I Parte (A) debería mostrar una barra de repetición al final de A_2 (c. 20) que no aparece; en su lugar la partitura la muestra (erróneamente) en el c. 13.
2. El bloque B se repite íntegramente desde B_1 hasta $B_{2.3}$ antes de alcanzar A' , y además la repetición está escrita, no señalada por doble barra. Sin embargo, el c. 49 se abre con una doble barra que incluye todo el bloque B más la vuelta (alterada) de A , terminando en el c. 92. La estructura quedaría mucho más clara si se eliminara todo lo escrito entre los cc. 21-49, y se dejara sólo esta última redacción ($B + A'$) tal y como está, con su doble barra al comienzo y al final:

$$||: A_1 \text{ ANT} \ A_1 \text{ CONS} \ T \ A_2 :||: B_1 \ B_{2.1} \ B_{2.2} \ B_{2.3} (\rightarrow A_2) \ A_2 \ A_1 \text{ ANT} \ A_1 \text{ CONS} :||$$

3. Aún así, la duración de la II Parte muestra un marcado desequilibrio respecto a la duración de la I Parte (28 + 16 cc. frente a 20 cc.).
4. Quizá sea la vuelta en sentido contrario de A_1 y A_2 –como dice Dieckow– la razón del término “di rivolti” empleado aquí por Soler, pero parece más probable el primer significado aludido antes.⁴⁷

⁴⁶ Este último esquema sólo sería posible si tras el segmento $T + A_2$ volviera la frase A_1 o el consecuente de dicha frase para volver a la HK y cerrar así el *minueto*, algo que no sucede, y al mismo tiempo todo este bloque $T + A_2 + [A_{\text{CONS}}]$ debería repetirse.

⁴⁷ La propia transcripción de este movimiento deja en el aire muchas dudas, ya sea por errores del copista o por la ausencia de una buena revisión por Samuel Rubio. Por ejemplo, según lo dicho, debería existir doble barra al final de los cc. 20 y 48, y sin embargo en la partitura figuran en los cc. 12 y 92.

6 Sonatas - Obra 7ª/1 (1782)

I PARTE (EXP.)

c. 1 6² 10 16 28/35 41²/51² 45/55 63

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $T_{1.2}$ S_1 $S_{2.1}$ $S_{2.2}$ K

↓
HK:
HC

↓
SK:
HC-MC

↓
SK:
EC

SK (Sol M): S T S T T T

HK (Do M): T T D T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 68 74 80 85 97/104 110²/120² 114/124 132

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow S_1$ $\rightarrow P_{1.1}$ $T_{1.2}$ S_1 $S_{2.1}$ $S_{2.2}$ K

↓
HK:
HC-MC

↓
HK:
PAC

SK (Sol M): T Sp Tp d s tp S S

HK (Do M): D Tp Dp Sp t dp T S T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$					I: 27/40 II: 29/40 D/R: 17/52 T: 67/69	c. 85 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Aspectos armónicos. En el Des. se observa un curioso ciclo de 2ª M a partir de HK: **Dp** (mi m) que alcanza en 9 cc. la tonalidad más alejada en el círculo de quintas, es decir, HK: **dp** (si ♭ m).⁴⁸

⁴⁸ Hay otro error en Dieckow, quien escribe 58 cc. para la II Parte, cuando en realidad son 69 (1971: 267). Por este motivo, además, su recuento para D/R es 16/42, pero lo cierto es que son 17/52.

6 Sonatas - Obra 7ª/2 (1782)

c.	1	5	12	17	21	32	36 ²	42 ²	49	61
Andantino con moto	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i> <	<i>B_{1.1}</i>	<i>B_{1.2}</i>	<i>B_{1.3}</i>	<i>B₂</i>	<i>B_{1.1}</i> <
	SK ₁ (<i>Fa M</i>):					S	T		Sp T S d Sp S	
HK (<i>Si ♭ M</i>):	T	Tp DT				T	D		Tp D T Sp Tp T	
<hr/>										
c.	D.C.					69	73	80	94	97
	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i> <	<i>C_{1.1}</i>	<i>C_{1.2}</i>	<i>C₂</i>	<i>C_{1.1}</i> > <i>C_{1.2}</i> '	
	SK ₂ (<i>sol m</i>):					t	tP	tP [t]	t	
HK (<i>Si ♭ M</i>):	T	Tp DT				Tp	T	T [Tp] Tp		
<hr/>										
c.	D.C.									
	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i>	<i>A₂</i>	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i> <					
HK (<i>Si ♭ M</i>):	T	Tp DT								

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 5 partes A B A C A	A: Pequeña frase ternaria (subtipo 1) B: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 con presentación + conclusión en un sólo módulo en c. 61) C: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 con presentación abreviada en c. 94)	A: 31 B: 37 C: 35

COMENTARIOS

Este *Rondó* se ajusta perfectamente al tipo de *rondó en 5 partes*, incluyendo la indicación D.C. para volver al estribillo, por lo que las sucesivas vueltas de A no están escritas. Sólo se emplea un tipo fraseológico, la pequeña frase ternaria con algunas alteraciones menores. Las proporciones reflejan una construcción muy equilibrada entre el estribillo y los dos episodios.

6 Sonatas - Obra 7ª/2 (1782)

I PARTE (EXP.)

c.	0 ²	7 ²	17	21	29/42	33/46	55 ² /60 ²
Allegretto expresivo	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{I,1}$	$T_{I,2}$	$S_{I,1}$	$S_{I,2}$	K
	↓		↓		↓		↓
	HK:		HK:		SK _S :		SK:
	HC		PAC		HC-MC		PAC
SK (<i>Fa M</i>):			S T D Tp		T		T
SK _S (<i>re m</i>):			sP tP dP t		tP		
HK (<i>Si \flat M</i>): T			T D SP Dp		D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	65 ²	69 ²	74 ²	78 ²	83 ²	94 ²	102/115	106/119	128 ² /133 ²
	$N_{I,1}$	$N_{I,2}$	$N_{I,1}$	$N_{I,2}$	$\rightarrow T_{I,2}$	P_{ANT}	$S_{I,1}$	$S_{I,2}$	K
						↓			↓
						HK:			HK:
						HC-MC			PAC
SK (<i>Fa M</i>):	T		SP	Sp		S			
HK (<i>Si \flat M</i>): D			TP	Tp		T	T.....		T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3.2				$M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$		I: 28/37 II: 35/38 D/R: 29/44 T: 65/73	c. 94 ² P_{ANT} c. 102 $S_{I,1}$

COMENTARIOS

Tipo. La Rec. empieza con P_{ANT} , cuyo final en HC prepara –sin necesidad de transición– la entrada del Grupo S, mostrando así uno de los arquetipos solerianos del tipo *forma de sonata*.⁴⁹

Modelo formal-funcional. La *T* termina con una HC en la tonalidad de *re m*, una SK_S anunciada engañosamente como tonalidad del Grupo S. Sin embargo, ya desde el comienzo $S_{I,1}$ se ubica en *Fa M*, la SK principal del movimiento, con la que *re m* mantiene una relación de relativo.

⁴⁹ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. Dieckow, sin embargo, no considera la reprise de P_{ANT} como el comienzo de la Rec., por lo que en su recuento observa 37/37 cc. para D/R (1971: 267).

6 Sonatas - Obra 7ª/2 (1782)

[Minueto]					[Trio]							
	[I PARTE]		[II PARTE]		[I PARTE]		[II PARTE]					
c.	0 ³	4 ³	9	13	17	25	41	45				
Tempo suo	A _{1.1}	A _{1.2}	B _{1.1}	B _{1.2}	C _{1.1}	C _{1.2}	D _{1.1}	D _{1.2}				
	SK (Fa M):				T	S D	TP D T					
HK (Si ♭ M): T					D							
<hr/>												
[Minueto + Trio]												
c.	52 ³	56 ³	61	69	73	76 ³	80 ³	85	101	105	112 ³	121
	A _{1.1}	A _{1.2}	C _{1.1}	B _{1.1}	B _{1.2}	A _{1.1}	A _{1.2}	C _{1.2}	D _{1.1}	D _{1.2}	A ₁	B ₁
SK (Fa M): S	T	S	S	S	S D	TP D T						
HK (Si ♭ M): T	D	T	T	T	T SP	Dp SPD	T	T				

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B :	Mín.: Pequeña frase binaria (subtipo 2 con zona media tipo transición)	A: 8 * B: 8
Trio : C : : D :		C: 24 * D: 12
Minueto + Trio	Trio: Híbrido 1 (con 2 c.i. en el Ant.)	

COMENTARIOS

A diferencia del *Minueto* de la *Sonata n° 61*, en este caso las dobles barras están colocadas correctamente,⁵⁰ y ello permite apreciar una forma global de *Minueto + Trio*, aún en ausencia de dichas denominaciones en la partitura. Sin embargo, el problema llega con el supuesto D.C., que aquí está escrito, pero alternando todas las frases procedentes de ambas secciones, siguiendo evidentemente criterios tonales pero produciendo una clara anomalía temática y formal. De hecho, a partir del c. 52 habría bastado con la reprise de las frases $A_{1.1}$, $A_{1.2}$, $B_{1.1}$ y $B_{1.2}$ (el *Minueto*) para redondear la forma, pero en lugar de eso Soler interpola una primera frase del *Trio*, y a continuación de *B* hace oír el resto de las frases del *Trio* (*C* y *D*), terminando con una nueva reprise del *Minueto* completo, lo que también permite contemplar este movimiento desde la perspectiva del *Rondó* en 5 partes, aunque sea como esquema de referencia y evitando cualquier adscripción funcional.⁵¹ Aquí cobra más sentido la denominación “di rivolti” tomada como sucesión “revuelta” del material temático, viendo de lo que sucede a partir del c. 52.

⁵⁰ Excepto las dobles barras que delimitan los cc. 52³-128, que sobran completamente. Las repeticiones necesarias ya están escritas en la partitura.

⁵¹ El posible esquema de rondó quedaría así: (A + B) * (C + D) * (A + [C] + B + A) * (C + D) * (A + B).

6 Sonatas - Obra 7ª/2 (1782)

I PARTE (EXP.)

c.	1	9	19	27	37	48	57	69/86	78/95	103/109	114
Allegro spiritoso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.1}$	$P_{1.2}'$	T_1	T_2	$T_2 <$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow T_2)$	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
				↓				↓		↓	
				HK:				SK _S :		SK:	
				HC				HC-MC		PAC	

SK (*re m*): S dP t t t

HK (*Si \flat M*): T T SP Dp Dp

II PARTE (DES. + REC.)

c.	119	129	141		156	178	186	196/213	205/222	229/236	241
	$P_{1.1}$	$\rightarrow K_1$	$\rightarrow S_{1.1}$		$\rightarrow T_2$	$P_{1.1}$	$P_{1.2}''$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow T_2)$	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
					(RT)			↓		↓	
								HK:		HK:	
								HC-MC		PAC	

SK (*re m*): t t t s tP sP sP sP

HK (*Si \flat M*): Dp Dp Dp Tp D T T..... T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2.2	$S_{1.2} (\rightarrow T_2)$		S K	$M_V - P_{1.2}$ $M_O - T$ $M_T - S$ $M_T - K$		I: 68/50 II: 77/50 D/R: 57/70 T: 118/127	c. 178 $P_{1.1}$ c. 196 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. Se trata de una *forma de sonata* en la que se recapitulan los dos módulos de *P* sin repetición, omitiendo asimismo la *T* y conduciendo directamente al Grupo *S*.⁵²

Variantes y modificaciones. Toda la sección *S* + *K* se expone en la I Parte en una SK no convencional, el **Dp** de *Si \flat M*, es decir, *re m*, aunque el análisis armónico revela que esta región tonal mantiene estrechos vínculos con su función de origen, la **D** de *Si \flat M*, situándose una 3ª m por debajo de la misma como SK: **Tp** y una 3ª M por encima de la HK.⁵³ En la II Parte, sin embargo, se emplea la tonalidad convencional (la HK) para *S* + *K*, lo que supone una modificación respecto a la I Parte. La modificación de $P_{1.2}$ es una simple alteración del final del segmento, pero el destino sigue siendo una HK: HC, como en la I Parte.

⁵² También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. Dieckow, sin embargo, no considera esta reprise parcial del Grupo *P* como comienzo de la Rec., por lo que escribe 77/50 cc. para D/R (1971: 127-128, 267). Además de esto, asigna esta sonata al tipo segundo de grupos temáticos iniciales, por lo que su análisis coincide con el mío en todos los aspectos (1971: 27; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora).

⁵³ Estas relaciones de 3ª en modo mayor son bastante excepcionales en el Clasicismo, aunque aparecen con alguna frecuencia en las sonatas ibéricas. En Scarlatti, por ejemplo, se pueden ver en la *Sonata K. 130* (de *La \flat M* a *do m*), la *K. 317* (de *Fa M* a *re m*), la *K. 518* (de *Fa M* a *la m*) o la *K. 545* (de *Si \flat M* a *sol m*). Véase el Apartado 2.3.2 y la nota 65 del Cap. 2.

6 Sonatas - Obra 2ª/1 (1777)

I PARTE (EXP.)								
c.	1	5	11	15 ³	23	29	34/38	42
Cantabile	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_1(\rightarrow P)$	$T_2(\rightarrow P)$	$S_{I\ ANT}$	$S_{I\ CONS}$	S_2	K
	↓		↓		↓			↓
	HK:		HK:		SK:			SK:
	HC		PAC		HC-MC			EC
SK (<i>Do M</i>):			S T	S T	<div>T T</div>			
HK (<i>Fa M</i>):			T T D	T D	D			
II PARTE (DES. + REC.)								
c.	45	54	57	63	67	73	78/82	86
	$\rightarrow P$	$\rightarrow S_2$	N	P_{ANT}'	$S_{I\ ANT}$	$S_{I\ CONS}$	S_2	K
				↓				↓
				HK:				HK:
				HC-MC				EC
SK (<i>Do M</i>):			T d Tp Dp [Dg]	Tp Sp	S	S		
HK (<i>Fa M</i>):			D Sp Dp Dg [-]	Dp Tp	T	<div>T T</div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3	$T_1(\rightarrow P)$ $T_2(\rightarrow P)$			$M_V - P_{ANT}$ $M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$		I: 22/22 II: 22/22 D/R: 18/26 T: 44/44	c. 63 P_{ANT}' c. 67 $S_{I\ ANT}$

COMENTARIOS⁵⁴

Aspectos formales y tipo. Esta sonata es la primera de las 6 Sonatas - Obra 2ª de 1777, grupo de sonatas que se conserva completo. El esquema general de los tres movimientos en todas las sonatas es: Moderado – Rápido – Intento (v. Apéndice 1). La reprise de P_{ANT} al comienzo de la Rec. basta para la consideración del tipo como *forma de sonata*.⁵⁵

Derivaciones y modificaciones. Las derivaciones están basadas esencialmente en la figura de cuatro semicorcheas descendentes con trinos al comienzo de P (en ambos módulos). La modificación de P_{ANT} consiste en una variación por ampliación del registro de la melodía que cierra el módulo, con el fin de otorgarle mayor contundencia y plenitud ante la omisión del consecuente y de la T antes de alcanzar el Grupo S.

⁵⁴ En Dieckow hay un error evidente en el recuento para D/R, escrito como 28/16, cuando en realidad es prácticamente al revés, es decir, 18/26 (1971: 267).

⁵⁵ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la Sonata n° 32.

6 Sonatas - Obra 2ª/1 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	6/11	16/20	24	28	33	43	52 ² /56 ²	60	64
Allegro	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	P_2	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$S_{1\text{ ANT}}$	$S_{1\text{ CONS}}$	S_2	$K_{1,1}$	$K_{1,2} (\rightarrow S_1)$
				↓		↓			↓	
				HK:		SK:			SK:	
				IAC		HC-CF			PAC	
SK (Do M):				S	T	T				
HK (Fa M):	T				T	D	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	68	75	88/92	96	101	111	120 ² /124 ²	128	132
	$N_{1,1}$	$N_{1,2}$	P_2	$P_{1,2}$	$S_{1\text{ ANT}}$	$S_{1\text{ CONS}}$	S_2	$K_{1,1}$	$K_{1,2} (\rightarrow S_1)$
					↓			↓	
					HK:			HK:	
					HC-CF			PAC	
SK (Do M):	d	Sp	t	d	s	S			
HK (Fa M):	Sp	Tp	d	Sp	t	T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 1	$K_{1,2} (\rightarrow S_1)$					I: 32/35 II: 33/36 D/R: 20/49 T: 67/69	c. 88 P_2 c. 101 $S_{1\text{ ANT}}$

COMENTARIOS

Tipo y crux. Este movimiento constituye un tipo de *sonata mixta* debido a la Rec. invertida del Grupo P , que se inicia con la frase P_2 seguida de la reprise de $P_{1,2}$. La omisión de $P_{1,1}$ impide, por tanto, contemplarlo como *forma de sonata*.⁵⁶

⁵⁶ Dieckow no considera la reprise del material del Grupo P como el comienzo de la Rec., por lo que su recuento para D/R es 34/35 (1971: 267).

6 Sonatas - Obra 2ª/1 (1777)

c.	1	26 ²	35	54	70	89
[Senza tempo]	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2	Rit. 3	Epis. 3
	S R S R		S R		S R	
HK (Fa M):	T S T S	S	S Sp	[T S] dP	SP D S dP	D TP
c.	97	110	125	132	140	169
	Rit. 4	Epis. 4	Rit. 5	Epis. 5	Rit. 6	Epis. 6
	S R		S		S R S' R'	
HK (Fa M):	Dp Tp	T	DG Dg	DG TP D	T S D Tp	S d S D Tp dP
c.	180	187				
	Rit. 7	Coda				
	S''					
HK (Fa M):	T	T				

COMENTARIOS

Este es el primer *Intento* que encontramos en las sonatas de Soler.⁵⁷ Los procedimientos empleados para el tratamiento del tema no difieren en esencia de lo que sucede en una *fuga*, entendida ésta como un *género* (basado en un solo tema expuesto en el seno de una textura imitativa), no como una *forma* con algún esquema previsible (como es el caso de la sonata).⁵⁸ La sucesión de *ritornelli* (**Rit.**) y *episodios* (**Epis.**) es la habitual, con una primera exposición o **Rit. 1** en el que las cuatro voces acometen el tema sucesivamente (con la única novedad de que la respuesta se ubica en la **S** en vez de en la **D**), seguida de la normal alternancia de *episodios* y *ritornelli*. En los sucesivos *ritornelli* el tema del *intento* pasa por todas las regiones tonales propias de *Fa M* (**S**, **Sp**, **D**, **Dp**, **Dg** y **Tp**, es decir, *Si b M*, *sol m*, *Do M*, *la m*, *mi m* y *re m*) y por varias regiones más lejanas, que ya implican préstamos intermodales y alteraciones (**SP**, **dP** y **DG**, es decir, *Sol M*, *Mi b M* y *Mi M*). Muchas de estas regiones aparecen también en los *episodios*, donde además se utilizan ciclos armónicos de 5ª y de 2ª.

⁵⁷ Sobre la cuestión de la pertinencia o no de incluir los *Intentos* como movimientos finales de las *Sonatas* n° 63-68, véase la Sección 3.9 del Cap. 3.

⁵⁸ Para una breve discusión sobre el asunto de las variadas denominaciones tanto de la *sonata* como de otros géneros incluidos en algunas de ellas (como el *intento* que nos ocupa), véase el final del apartado 2.3.1 del Cap. 2. Rubio observa en su *Catálogo* que los *intentos* figuraban como *pasos* en algunos manuscritos.

II PARTE (DES. + REC.)

c.	50	52	58	60	65	69	75		83		91	93
	$\rightarrow P$	$\rightarrow S$	$\rightarrow P$	$\rightarrow S$	$\rightarrow T_{L.I}$	$[P_{L.2}]'$	$S_{ANT}(\rightarrow P)$		$S_{CONS}(\rightarrow P)$		K	$K <$
							\downarrow				\downarrow	
							HK:				HK:	
							HC-MC				PAC	

SK (*Re M*): **T Sp** **dP t t tP dp s S**

HK (*Sol M*): **D Tp** **S d d dP s t T** **T**..... **T**

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S (\rightarrow P)$			$M_V - P_{1,2}$ $M_O - P_{1,2}$		I: 26/23 II: 25/23 D/R: 19/29 T: 49/48	c. 69 [$P_{1,2}$] c. 75 S_{ANT}

COMENTARIOS

Tipo. A pesar de la reprise de $P_{1,2}$ no es posible ver aquí una *forma de sonata*, al no recapitular desde el primero módulo de P , parecido al segundo en su comienzo pero continuado por diferentes derroteros. Tampoco sirve el aquí el criterio de duración para una posible *sonata mixta*, ya que la II Parte dura incluso un compás menos que la I Parte.⁵⁹

⁵⁹ Hay un error en Dieckow, quien escribe 41 cc. para la I Parte, cuando en realidad son 49 (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/2 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	13	17	23	31	37	42/45	48
Allegretto grazioso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{2.1}$	$P_{2.2}$	T	$S_{1\text{ ANT}}(\rightarrow P_{1.1})$	$S_{1\text{ CONS}}(\rightarrow P_{1.1})$	S_2	K
					↓ HK: HC	↓ SK: HC-MC			↓ SK: PAC
SK (Re M):					S T	T T			
HK (Sol M):	T				T D	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	54	62	70	75	83	89	94/97	100
	N	$\rightarrow P_{1.1}$ (RT)	$[P_{1.1}]$	T	$S_{1\text{ ANT}}(\rightarrow P_{1.1})$	$S_{1\text{ CONS}}(\rightarrow P_{1.1})$	S_2	K
					↓ HK: HC-MC			↓ HK: PAC
SK (Re M):	T d s	t [s]	S					
HK (Sol M):	D Sp t	d [t]	T	T	T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2	$S_1 (\rightarrow P)$			$M_O - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_O - P_2$		I: 30/23 II: 29/23 D/R: 16/36 T: 53/52	c. 70 $[P_{1.1}]$ c. 75 T

COMENTARIOS

Tipo. En este caso la reprise comienza recuperando 5 cc. de cualquiera de los dos módulos iniciales (puesto que hasta ahí son iguales), pero la presencia posterior de la T completa –transportada convenientemente para conducir ahora a la HK a partir de la segunda *crux*– permite acercar más este movimiento al tipo de *forma de sonata*.⁶⁰

⁶⁰ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. Sin embargo, Dieckow ubica el comienzo de la Rec. en el c. 75, es decir, a partir de la reprise de T , y de ahí que su recuento muestre 21/31 cc. para D/R (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/2 (1777)

c.	1	25	42	45	58	63
[Senza tempo]	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2	Rit. 3	Epis. 3
	S R S R S		[S]		S	
HK (Sol M):	T D T	T D	SP	SP DP	TP _P	sg →
c.	70	87	103	109	157	168
	Rit. 4	Epis. 4	Rit. 5	Epis. 5	Rit. 6	Epis. 6
	S R S		S	→ Cs	S R	
HK (Sol M):	T D	T SP Dp SP	T D	T D T	T D	D Dg SP TP _P
c.	183	224				
	Rit. 7	Coda				
	S R S' R'					
HK (Sol M):	TP SP T [S]	T				

COMENTARIOS

Este segundo *Intento* no difiere en el aspecto externo del estudiado en la *Sonata n° 63*, con el que comparte el mismo número de *ritornelli* y *episodios*. Sin embargo, son varias las novedades que aporta este movimiento:

- empieza con un *ritornello* que presenta cinco entradas del tema, a pesar de que el *Intento* está escrito a 4, según consta en el título; además de eso, la primera entrada viene acompañada por un contrasujeto (Cs), que no es utilizado en el resto del **Rit. 1**, pero sí más adelante; por último, la tonalidad permanece en torno a la T durante las tres últimas entradas, aunque en las dos primeras sí hubo contraste tonal entre S y R;
- ya en el **Rit. 2** se observa una entrada incompleta del tema (señalada con la letra entre corchetes), y en el último *ritornello* se emplean una ampliación interválica que afecta al final del tema;
- el **Epis. 5** está basado en el Cs, presentado a modo de fugato en estrecho con 4 entradas (cc.110-119) y después con dos (cc. 141-147); tras ello, el Cs reaparecerá como tal acompañando a las restantes entradas del tema en los **Rit. 6** y **7**. En este último, incluso, la variación interválica que se observa en S' y en R' es respondida por una variación equivalente en el Cs (Cs');⁶¹
- la paleta de regiones tonales evita, curiosamente, dos de las más habituales, el **Tp** y el **Sp**, sustituyéndolos por sus variantes en modo mayor (**TP** y **SP**); la aparición de algunas de las regiones tonales está asociada al uso de ciclos de 2ª y de 3ª, lo que en un par de casos permite alcanzar una región tonal tan alejada que no existe cifrado normativo en el sistema armónico-funcional (*do # m*);⁶²
- el ciclo de 2ª es evidente en las secuencias **SP – DP – TP_P** y **T – SP – Dp – SP – T**;
- el ciclo de 3ª se observa en la sucesión **D – Dg – SP – TP_P – TP**, así como en la progresión que en el **Epis. 3** conduce desde **sg** (*sol # m*) hasta **T** (*Sol M*): **sg – TP – TP_P – SP – Dg – D – Dp – T**, donde resultan evidentes las afinidades funcionales entre regiones sucesivas.

⁶¹ Para Dieckow este Cs es otro tema, y por ello considera que este *Intento* es una doble fuga (1971: 194).

⁶² Se puede identificar como **TP_P**, es decir, el relativo menor del relativo mayorizado de la tónica.

6 Sonatas - Obra 2ª/3 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	4	7	12	19	22	26	29	32	36	40
Andante cantabile	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}(\rightarrow P)$	$T_{1.2}(\rightarrow P)$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$[S_{1.2}]$	$S_{2 ANT}$	$S_{2 CONS}$	K
			↓ HK: PAC		↓ SK: HC-MC						↓ SK: PAC
SK (<i>mi m</i>):		s		s [t]	tP t t						
SK _S (<i>Sol M</i>):		Sp		Sp [Tp]	T Tp						
HK (<i>la m</i>):	t		t		t [d]	dP					d

II PARTE (DES. + REC.)

c.	46	52	55	63	66	70	73	76	80	84
	$\rightarrow P$	$\rightarrow S_2$	$T_{1.2} <$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.1}$	$[S_{1.2}]$	$S_{2 ANT}$	$S_{2 CONS}$	K
				↓ HK: HC-MC						↓ HK: PAC
SK (<i>mi m</i>):	t	tP	s	[t dp s]	s					
HK _S (<i>Do M</i>):			[Dp Sp Tp]	T Tp						
HK (<i>la m</i>):	d	dP	t	[d s t]	tP t t					

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3	$T_{1.1}(\rightarrow P)$ $T_{1.2}(\rightarrow P)$		S_I	$M_E - T_{1.2}$		I: 18/27 II: 17/27 D/R: 9/35 T: 45/44	c. 57 $T_{1.2}$

COMENTARIOS⁶³

Derivaciones. La T deriva de la figura inicial de P , y sugiere una continuación del propio material de P que podría tomarse por una fusión de P_2 con la T . La clara modulación que se produce en $T_{1.2}$ es el único factor que inclina la balanza hacia una T independiente desde el c. 7.

Variaciones. La frase S_I entera se ubica sobre la SK_S *Sol M*, un procedimiento habitual en Soler que apunta hacia la exposición en tres tonalidades, y ello a pesar de que la semicadencia preparatoria del Grupo S se dirige claramente hacia la SK principal, *mi m*. En la II Parte se produce la misma relación tonal entre *Do M* (HK_S) y *la m* (HK).

Crux. El punto en el que empiezan los *compases de correspondencia* es el c. 57. Los dos compases anteriores son una expansión inicial del módulo $T_{1.1}$ sobre el HK_S: **Dp** (HK: **d**), a lo que sigue una bajada de 2ª M para ubicarse en el HK_S: **Sp** (HK: **s**) y seguir desde allí el mismo curso tonal que en la I Parte.

⁶³ Dieckow ubica la Rec. a partir de $S_{1.1}$, pero incluyendo los dos cc. anteriores, por lo que su recuento para D/R muestra 15/29 cc. (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/3 (1777)

I PARTE (EXP.)										
c.	1	10	23/27	31/35	39	47	59	69	73	
Allegro assai	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	$S_{ANT}(\leftrightarrow P_I)$	$S_{CONS}(\leftrightarrow P_I)$	K	$K <$	
			↓ HK: HC			↓ SK: HC-CF		↓ SK: PAC		
	SK (<i>mi m</i>):		sP	[tP]	[s t]	t t				
HK (<i>la m</i>):	t	tP	[dP]	[t d]	d					
II PARTE (DES. + REC.)										
c.	80	84 ²	91	97	104/108	112	118	130	140	144
	$\rightarrow P_{1.1} N$		$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$[T_{1.3}']$	$S_{ANT}(\leftrightarrow P_I)$	$S_{CONS}(\leftrightarrow P_I)$	K	$K <$
						↓ HK: HC-CF		↓ HK: PAC		
SK (<i>mi m</i>):	t	tP	t	t	S	tP	sG	[s]	s	
HK (<i>la m</i>):	d	dP	d	d	T	dP	sP	[s]	sP	t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S_{ANT}(\leftrightarrow P_1)$ $S_{CONS}(\leftrightarrow P_1)$			$M_V - T_{1.3}'$ $M_O - T_{1.3}'$		I: 46/33 II: 38/33 D/R: 24/47 T: 79/71	c. 104 $T_{1.1}$

COMENTARIOS⁶⁴

Derivaciones y modificaciones. El Grupo *S* muestra una derivación lejana respecto al Grupo *P*, manifiesta en la presencia del arpeggio en el arranque de ambos temas. Por su parte, en la II Parte la $T_{1.3}'$ varía ligeramente su perfil armónico y omite el comienzo, limitándose –sin pasar primero por la *s*– al anuncio de la *t*, confirmada después en el Grupo *S*. La *crux* se sitúa en el c. 104, donde se produce la reprise de $T_{1.1}$ seguida de la mencionada vuelta de $T_{1.3}$ en las mismas regiones tonales que en la I Parte, aunque ubicadas en la HK.

⁶⁴ Dieckow empieza la Rec. desde $T_{1.3}'$, sin considerar la reprise de $T_{1.1}$ de los cc. 104/108, por lo que sus datos para D/R son 33/38 cc. (1971: 268). La autora pone además esta sonata como ejemplo del tipo quinto de sus grupo de temas iniciales, el formado por «segmentos». El primero y su repetición ocupan hasta el c. 22, el segundo y su repetición ocupan los cc. 23-30, y el tercero y su repetición los cc. 31-38, mientras que la *T* estaría en los cc. 39-46 (1971: 38; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Como aclaro en el Cap. 3, lo que Dieckow considera como «segmentos» se puede entender como un tipo especial de construcción temática que empieza con motivos de un compás, algo que no afecta a su consideración formal. En todo caso, en mi análisis todo el material a partir del c. 23 lo considero ya como parte de la *T*.

c.	1	35	42	48	62
[Senza tempo]	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2	Rit. 3
	S R S R S R R S R		S R		S R R R S
HK (la m):	t s d t d t s t s	t →	tP sP	tP →	s dp t Sp Tp
c.	80	139	164	176	191
	Epis. 3	Canon	Rit. 4	Epis. 4	Rit. 5/Coda
	(→ [S] [R])		S [R] S [R] [R]		S
HK (la m):	Tp → Sp t s tp	d t t s t	t	t	

COMENTARIOS

Este nuevo *Intento* –titulado como “Intento con movimiento contrario”– aporta interesantes novedades en el tratamiento temático y en la disposición de las secciones:

- la propia denominación explica que, efectivamente, el *S* y la *R* muestran un movimiento contrario entre sí, por lo que la alternancia entre letras responde a esta cualidad del tema;
- el **Rit. 1** incluye nueve entradas, un rasgo heredado de tradiciones barrocas, tanto en el marco del *Intento* como en otros géneros más complejos (así sucede en muchos de los *Praeludia* seccionales de Buxtehude, dando lugar tanto a la *doble exposición* como a la *exposición continuada*);
- la ubicación tonal de estas entradas se produce indistintamente en las tres regiones básicas **t**, **d** y **s**;
- los **Rit. 2** y **3** presentan dos y cinco entradas localizadas en las funciones secundarias en su mayoría, pero incluyendo préstamos del modo mayor (**Sp**: *si m*; **Tp**: *fa # m*); el **Rit. 4** alterna entradas completas con otras fragmentarias, aunque siempre en el ámbito de las regiones básicas;
- los episodios muestran una clara intención modulante, sirviendo de puente entre las regiones tonales de los *ritornelli* que los flanquean, y haciendo por ello amplio uso de la progresión armónica; destaca especialmente el **Epis. 3**, basado enteramente en *[S]* y *[R]*, y en cuyo extenso espacio se rozan múltiples regiones tonales de las cuales las señaladas no son más que una selección derivada de su importancia estructural;
- entre el **Epis. 3** y el **Rit. 4** se sitúa sorprendentemente un **Canon** (subtitulado “Fuga en octava”), donde la región realmente canónica ocupa 8 cc., seguidos de dos preparaciones cadenciales de **s** y luego de **tp** (*do m*) y de una transición final hacia la **d** que abre el **Rit. 4**.

El tema del *Intento* se compone de una subida en negras con puntillo (*la – do – fa*) a la que sigue una bajada de seis corcheas en escala. En este sentido, no se puede dejar de observar una cierta unidad temática con los dos movimientos que anteceden. En el *Andante cantabile* las tres negras iniciales de la m.i. son exactamente las mismas, y en el *Allegro assai* el movimiento global que arranca en la m.i. (*la*) continúa en la m.d. con *do₅ – mi₅ – la₄ – fa₅*, una derivación más lejana pero que mantiene el perfil estructural del motivo citado.

6 Sonatas - Obra 2ª/4 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	12	16	19	22 ²	27/32	29 ² /34 ²	37 ² /41 ²	47
Andante expresivo	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$T_{2,1}$	$T_{2,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	S_2	K
	↓	↓	↓		↓	↓	↓			↓
	HK:	HK:		HK _S :		SK:				SK:
	HC	EC		HC		HC-MC				EC

SK (*Sol M*): S [Sp] S T T T

HK (*Do M*): T T [Tp] T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	49	53	65	68	73	78/83	80 ² /85 ²	88 ² /92 ²	98
	$\rightarrow S_{1,1}$	N	$RT (\rightarrow T_{1,2})$	P_{CONS}	$T_{1,1}'$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	S_2	K
					↓	↓			↓
					HK:				HK:
					HC-MC				PAC

SK (*Sol M*): T d t dp [s] S S dP S

HK (*Do M*): D Sp d s [t] T T S T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 6.3				$M_O - P_{ANT}$ $M_O - T_{1,2}$ $M_O - T_2$		I: 26/22 II: 29/22 D/R: 19/32 T: 48/51	c. 68 P_{CONS} c. 78 $S_{1,1}$

COMENTARIOS

Tipo y modelo formal-funcional. El primer tema de la *T* empieza como si fuera P_2 , pero pronto se pone de manifiesto su falta de regularidad y su intención modulante, con una semicadencia final sobre la dominante de la *m* –la HK_S– frustrada por una continuación posterior en HK en camino, ahora sí, hacia la SK. Como el Grupo *P* tiene estructura de período y la modulación a la SK se produce en el interior del grupo transicional con una primera HK_S: HC entre las dos frases y una segunda SK: HC al cierre del grupo, la sonata se adscribe al **FP 6.3**, un subtipo del que sólo hay otro exponente, la *Sonata n° 41*. Por su parte, el tipo es *forma de sonata*, puesto que en un tema construido como un período la reprise de cualquiera de sus dos semifrases (antecedente o consecuente) es suficiente para cumplir con los requisitos de este tipo.⁶⁵

Modificaciones. Tras la reprise de P_{CONS} en la primera *crux* el módulo $T_{1,1}$ vuelve con una pequeña variación al final que además lo desplaza ligeramente sobre la HK: S, reproduciendo entonces la misma ubicación tonal que en la I Parte.

⁶⁵ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. Sin embargo, Dieckow considera que la Rec. se inicia con la reprise de $S_{1,1}$, sin reparar en la vuelta de P_{CONS} y $T_{1,2}'$ como parte de la Rec., por lo que su recuento para D/R es 29/22 cc. (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/4 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	14	18	28	43	48	56 ²	64 ² /68 ²	74
Allegro assai spiritoso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$P_{1.2}'$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3}$	K
				↓			↓			↓
				HK:			SK:			SK:
				HC			HC-CF			PAC

SK (Sol M): d s [t T] T T

HK (Do M): T Sp t [d D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	78	83	95	99	103	113	121 ²	129 ² /133 ³	137
	$P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$ (RT)	$P_{1.3}$	$P_{1.2}''$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3}$	K
					↓				↓
					HK:				HK:
					HC-CF				PAC

SK (Sol M): T TP Dg s S

HK (Do M): D DP – t T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2				$M_V - P_{1.2}$	cc. 83-93	I: 47/30 II: 35/28 D/R: 21/42 T: 77/63	c. 99 $P_{1.3}$ c. 113 $S_{1.1}$

COMENTARIOS ⁶⁶

Tipo y aspectos temáticos y armónicos. Sorprende la extraña configuración del Grupo P , basado en un módulo inicial seguido por un módulo basado en una prolongación del acorde de tónica y por un tercero con armonía cadencial seguido por la repetición variada de $P_{1.2}$ con final en semicadencia. La Rec. invertida de dos de los segmentos de este Grupo P conduce a otro ejemplo de *sonata mixta*. También resulta llamativo el recorrido por regiones bastante lejanas –especialmente vistas desde la HK– que tiene lugar en el Des. (*Mi M, fa # m*), así como la rapidez con la que retorna a la HK minorizada desde la última de dichas tónicas secundarias, un buen ejemplo de la *modulación agitada* que Soler teoriza en *La llave de la modulación*.

Acumulaciones. El Des. muestra un ejemplo tardío de acumulaciones, basadas en los arpeggios de $T_{1.1}$, con una duración semejante a la habitual en estos casos.

⁶⁶ Al igual que en el Mov. anterior, Dieckow ubica el comienzo de la Rec. a partir de la reprise del Grupo S , por lo que sus datos para D/R son 35/28 cc. (1971: 268). La autora pone además esta sonata como ejemplo del tipo quinto de sus grupo de temas iniciales, el formado por «segmentos», aunque no queda clara su división, pues no especifica números de compás. Aparentemente, el primero ocupa hasta el c. 4, el segundo los cc. 5-13, el tercero los cc. 14-17 y el cuarto los cc. 18-29 (1971: 37; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Como explico en el Cap. 3, lo que Dieckow considera como «segmentos» se puede entender como un tipo especial de construcción temática que empieza con motivos de un compás, algo que no afecta a su consideración formal.

6 Sonatas - Obra 2ª/4 (1777)

c.	1	28	47	62	78	96
[Senza tempo]	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2	Rit. 3	Epis. 3
	$S_1 S_2 R_1 R_2$		$S_1 R_2$		$[S_2][S_1][R_2][R_1]$	
					$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$
HK (Do M):	T T D D	D Tp T	D T	T S D Tp dP S dP dP T SP DP SP
<hr/>						
c.	130	153		206	215	
	Rit. 4	Epis. 4		Rit. 5	Coda	
	$S_1 R_1 S_2$			S_1		
HK (Do M):	T D T	T S tP sG S Tp Dp Sp		T	T S T	

COMENTARIOS

La novedad que aporta este *Intento* es la utilización de dos sujetos (S_1 y S_2) que son la retrogradación uno de otro, y que son expuestos casi siempre uno tras otro, aunque coincidiendo en un pequeño estrecho de tres compases. Las respuestas se comportan de igual modo. En el **Rit. 3** las cuatro entradas quedan incompletas, pero lo más interesante es el estrecho máximo que se produce entre entradas (sólo un compás de espacio), lo que obliga a situarlas a 2ª de distancia.

Los episodios muestran los habituales ciclos armónicos que a veces comportan un notable alejamiento de la tonalidad principal. En el **Epis. 2** hay un ciclo de 2ª M/m ascendentes a partir de HK: **S**. En el **Epis. 3** otro ciclo de 2ª M a partir de HK: **dP** (*Si* \flat M) llega hasta HK: **DP** (*Mi* M). En el extenso **Epis. 4** un ciclo inicial de 2ª M descendentes desde HK: **S** permite bajar hasta HK: **sG** (*Re* \flat M), para luego dirigirse por 3ª hacia HK: **Tp**, modificando de nuevo su curso con la llegada de HK: **Dp** y HK: **Sp**.

6 Sonatas - Obra 2ª/5 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	9	17	25	30	38	42 ³	49	53 ³	59
Andante con moto	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	P_2	$T_{1,1}$ ↓ HK: HC	$T_{1,2}$ ↓ SK: HC-MC	$S_{1,1}$	$S_{1,2 ANT}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2 CONS}$	$K(\rightarrow P_2)$ ↓ SK: PAC
SK (<i>La M</i>):				sP	tP [t]	T T				
HK (<i>Re M</i>):				T	tP	dP[d] D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	67	70	77	86	98	108	112 ³	119	123 ³	129
	$\rightarrow P_{1,1}$	N_1	N_2	N_1 (RT)	$P_{1,1}'$	$S_{1,1}$ ↓ HK: HC-MC	$S_{1,2 ANT}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2 CONS}$	$K(\rightarrow P_2)$ ↓ HK: PAC
SK (<i>La M</i>):		Sp	Sp d	t	s	S				
HK (<i>Re M</i>):		Tp	Tp Sp.....	d	t	T		T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$K(\rightarrow P_2)$			$M_V - P_{1,1}$		I: 37/29 II: 41/29 D/R: 31/39 T: 66/70	c. 98 $P_{1,1}'$ c. 108 $S_{1,1}$

COMENTARIOS

Tipo. La reprise únicamente de $P_{1,1}$ y la variación de sus últimos cuatro compases, evitando además los módulos restantes del Grupo P y la T , impiden adscribir este movimiento al tipo *forma de sonata*, aunque la intención de una ilusoria Rec. completa es patente.⁶⁷ La estructura del Grupo S se puede contemplar también como un período extendido donde $S_{1,1}$ y $S_{1,2}$ serían la presentación y la continuación del antecedente, y lo mismo sucedería en el consecuente.

⁶⁷ Aún así, la Rec. empieza claramente con la reprise de $P_{1,1}$, opinión que no comparte Dieckow, quien ubica el comienzo de la Rec. en el c. 108, con la vuelta de $S_{1,1}$, por lo que obtiene 41/29 cc. para D/R (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/5 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	9/13	17 ² /21 ²	27 ²	31 ²	35 ²	39 ²	43
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	T_{ANT}	T_{CONS}	S_{ANT}	S_{CONS}	K
				↓	↓	↓		↓
				HK:	SK:	SK:		SK:
				IAC	HC	PAC		EC
SK (La M):	S	T		T	T
HK (Re M):	T	D		D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	48	57 ²	73 ²	81/85	89 ² /93 ²	99 ²	103 ²	107 ²	111 ²	115
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_2$	$\rightarrow P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	T_{ANT}	T_{CONS}	S_{ANT}	S_{CONS}	K
								↓		↓
								HK:		HK:
								PAC		EC
SK (La M):	T	S	D	dP	dP	dP	S	S		
HK (Re M):	D	T	T	S	S	S	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 1.1				$M_T - P_{1.2}$ $M_T - P_2$	cc. 57-73	I: 35/12 II: 60/12 D/R: 33/39 T: 47/72	c. 81 $P_{1.2}^*$ c. 99 ² T_{ANT}

COMENTARIOS

Tipo y otros aspectos. Debido a la considerable extensión del Des. (que incluye una amplia zona de acumulaciones), la duración de la II Parte excede con mucho el 20 % de la duración de la I Parte (de hecho es un 53 % más larga), por lo que este movimiento encaja perfectamente en la categoría de *sonata mixta*, rondando de cerca el tipo de *forma de sonata* por la reprise de casi todo el material del Grupo *P* (salvo el primer módulo) y de toda la *T*. La Rec. se inicia con una *falsa crux* en el c. 81 por la transposición a la HK: **S** de $P_{1.2}$ seguido de P_2 (una modificación tonal, por tanto), lo que por una parte impide el retorno simultáneo del Grupo *P* en la HK, pero a la vez permite reproducir el mismo recorrido tonal asociado en la I Parte a la sección *P + T* (SK: **S – T**) a la misma sección expuesta ahora en la HK (HK: **S – T**).⁶⁸ Por otra parte, resulta curiosa la estructura periódica de la *T*, que compensa la poca definición cadencial del final del Grupo *P*.

⁶⁸ Véase el II Mov. de la *Sonata n° 136/2* para una explicación más extensa y una justificación de la *falsa crux*.

6 Sonatas - Obra 2ª/5 (1777)

c.	1	19	30	40	48	52
Non presto	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2	Rit. 3	Epis. 3
	S_I R_I S_I R_I		S_I [R_2]		S_I	
HK (<i>Re M</i>):	T D T D	T → D	D SP	[Dg Tp d]	S	Sp Tp Dp Dg
c.	74	87	95	106	115	120
	Rit. 4	Epis. 4	Rit. 5	Epis. 5	Rit. 6	Coda
	S_2 [S_2] S_2 [R_2]		S_I R_I		[S_I]	
HK (<i>Re M</i>):	T	T → D	D T	T S d	Tp T	T S D T

COMENTARIOS

Este es el primer movimiento del género *Intento* al que le falta precisamente dicho título, aunque sí lleva indicación de *tempo*. También aquí se presentan dos variedades del tema, aunque en este caso las variantes (S_2 y R_2) sólo aparecen en el **Rit. 4**, con un avance en el **Rit. 2**. La contracción del tema es la causa de las cuatro entradas fragmentarias que se producen a lo largo del *Intento*, la cuarta de ellas mostrando sólo la parte final del tema, no la inicial, como es habitual. Los habituales ciclos armónicos de 2ª (**Epis. 2 a Rit. 3**) o de 5ª (**Epis. 3**) organizan el interior de los episodios.

6 Sonatas - Obra 2ª/6 (1777)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	14	21	25	31/39	34/42	47	51
Cantabile con moto	$P_{1.1}$	$P_{1.1}'$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	S_2	S_2/K
				↓		↓			↓
				HK: PAC		SK: HC-MC			SK: PAC
SK (<i>Si M</i>):				S		[T] T			T
HK (<i>Mi M</i>):	T			T		[D]		D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	56	64	68	72	77/85	80/88	93	97
	$\rightarrow P_{1.1}$	$[P_{1.1}']$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	S_2	S_2/K
					↓			↓
					HK: HC-MC			HK: PAC
SK (<i>Si M</i>):	S dP d S	S	dP		[S]	S		
HK (<i>Mi M</i>):	T S Sp T	T	S		[T] T			T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 9		S_2/K		$M_O - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_V - P_{1.1}$		I: 30/25 II: 21/25 D/R: 8/38 T: 55/46	c. 64 [$P_{1.1}'$] c. 68 $T_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. La fusión y, por tanto, la doble función que se produce entre S_2 y K es la causa de que la SK: PAC final se produzca tras esta fusión y no entre S y K , como es habitual. Esto conduce a otro ejemplo del FP 9, ya conocido por las Sonatas n° 14 y 31.

Modificaciones y Tipo. La Rec. empieza en la primera crux con la reprise del módulo $P_{1.1}$ incompleto y modificado en su parte final para modular hacia la HK: S y reproducir el mismo curso tonal que en la I Parte. Omitiendo $P_{1.2}$ reexpone a partir de la segunda crux los dos componentes de la T y continúa con $S + K$, lo que supone una Rec. casi completa y una *forma de sonata* como tipo formal.⁶⁹

⁶⁹ Tampoco considera Dieckow esta reprise de módulos del Grupo P y de T como parte de la Rec., por lo que su sección D/R ofrece un recuento de 21/25 cc. (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/6 (1777)

I PARTE (EXP.)

c. 1 8 15/19 23 30 48 57/83 66/92 74/100 105 109

Allegro P_{1ANT} P_{1CONS} P_2 $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $T_{1.3}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.3})$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ $S_{1.3} > K$

↓ ↓ ↓ ↓

HK: HK: SK: SK:

PAC EC HC-MC PAC

SK (Si M): S T Sp T T T T

HK (Mi M): T T D Tp D D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 114 134 141 149 152/178 161/187 169/195 200 204

N P_{1CONS} P_2' $[T_{1.3}]$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.3})$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ $S_{1.3} > K$

↓ ↓ ↓

HK: HK:

HC-MC PAC

SK (Si M): s – d S S

HK (Mi M): t sg Sp T T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.3})$			$M_O - P_{1ANT}$ $M_V - P_2$ $M_O - T_{1.1}$ $M_O - T_{1.2}$		I: 56/57 II: 38/57 D/R: 20/75 T: 113/95	c. 134 P_{1CONS} c. 149 $[T_{1.3}]$

COMENTARIOS

Tipo y modelo formal-funcional. La Rec. empieza en la primera *crux* con la reprise del consecuente íntegro de P_1 , tras lo cual recupera una versión alterada de P_2 con final en HK: D para permitir en la segunda *crux* la reexposición de la escala final del módulo $T_{1.3}$ que termina ahora en HK: HC y da paso al Grupo S, evidenciando así un tipo de *forma de sonata*.⁷⁰ El Grupo P está formado por una frase tipo período (P_1) seguida por otra frase que en realidad es una confirmación basada en una armonía cadencial, lo que por tanto no impide encajar este movimiento en el FP 3.

⁷⁰ Hay un error en los datos de Dieckow, quien escribe 103 cc. para la I Parte, cuando en realidad son 113 (1971: 268). Además, ella considera que la Rec. empieza con la reprise del Grupo S, obviando la vuelta de todo el material anterior perteneciente al Grupo P y a T como parte de la Rec. y ofreciendo por tanto 36/60 cc. como recuento para D/R (1971: 268).

6 Sonatas - Obra 2ª/6 (1777)

c.	1	61	119	144		
Non presto	Exp./Rit. 1	Epis. 1	Rit. 2	Epis. 2		
	<i>S R S R R S S R</i>		<i>S <u>R' S</u> S</i>			
HK (<i>Mi M</i>):	T S T S S T D T	T Sp t dP D S sP dP T	S T	T [Tp]		
c.	154	204	225	243	268	313
	Rit. 3	Epis. 3	Rit. 4	Epis. 4	Canon	Coda
	<i>R R R R S S</i>		<i>[S'] <u>S</u> [S'] <u>S</u></i>	<i>→S'</i>		
HK (<i>Mi M</i>):	Sp D T S S T T S dP	T D	D Tp S T	T D T	T	

COMENTARIOS

En el último *Intento* de la serie se observa, para empezar, una clara diferenciación entre la versión original del tema (*S*), la respuesta tonal (*R*) –que modifica la 2ª descendente inicial en 3ª– y una variante posterior (*R'* – *S'*) que convierte el salto de 5ª al comienzo de las corcheas en una 2ª. La habitual alternancia *S* – *R* es sustituida aquí en muchas ocasiones por una sucesión de la misma versión del tema (*R* – *R* o *S* – *S*) o por otras combinaciones temáticas, como se observa en el esquema. El **Rit. 1** muestra una doble exposición donde se producen tanto la alternancia *S* – *R* como la sucesión *S* – *S* y *R* – *R*, ubicándose estas entradas en la **T** y en la **S** salvo la penúltima, que hace sonar la **D**. El **Rit. 2** se caracteriza por el estrecho entre la variante *R'* y *S*, el **Rit. 3** por la sucesión de cuatro entradas de la *R* y dos del *S*, y el **Rit. 4** por el doble estrecho entre una versión incompleta de *S'* y el propio *S* original. El **Canon** (así indicado en la partitura) está escrito a 4 voces a distancia de dos compases, con entradas a la 8ª o al unísono, y se basa al comienzo en *S'* con una pequeña modificación, pero luego introduce material temático nuevo alternado con las negras iniciales del tema.

Los episodios –que hacen oír extractos temáticos del tema principal– recorren los habituales ciclos armónicos de 2ª (final del **Epis. 1**) y de 5ª (**Epis. 3**), o bien siguen otras secuencias tonales más libres. En el caso del **Epis. 1** la duración alcanza casi los 60 cc., algo verdaderamente notable en proporción con la duración total del *Intento*. El resumen tonal del esquema no es más que un pálido reflejo de la riqueza armónica que se aprecia en este elaborado pasaje de la obra.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	17	24/28	32 ² /36 ²	40
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}/T$	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.2}/T)$	$S_{1.2}$	K_1	K_2
	↓		↓		↓	
	HK:		HK:		SK:	
	IAC		HC-MC		PAC	

SK (*Do M*): S [T] T T

HK (*Fa M*): T T [D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	46	57	63	70/74	78 ² /82 ²	86
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}/T$	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.2}/T)$	$S_{1.2}$	K_1	K_2
			↓		↓	
			HK:		HK:	
			HC-MC		PAC	

SK (*Do M*): [S sG] d [S]

HK (*Fa M*): [T sP] Sp [T] T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.2}/T)$	$P_{1.2}/T$				I: 16/29 II: 17/29 D/R: 17/29 T: 45/46	c. 63 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Esta sonata muestra un modelo formal-funcional que tiene un punto en común con el **FP 7**, en concreto la fusión del último módulo del Grupo *P* con la *T*, una doble funcionalidad que impide la presencia de una cadencia cerrando el Grupo *P* como tal. La diferencia es que en el **FP 7** el Grupo *P* está organizado como una pequeña frase ternaria, mientras que en el **FP 11** el Grupo *P* está formado por dos módulos o dos frases sin retorno del módulo o la frase inicial en la parte final del Grupo. El elemento fusionado puede terminar con una HK: HC, como aquí, o bien dar paso a una segunda frase dentro de *T*, tras la cual llega la semicadencia, que en este caso suele ser ya una SK: HC.⁷¹

⁷¹ Dieckow considera que el tema inicial ocupa 16 cc., dando paso en el c. 17 al segundo tema sin transición, de acuerdo con el primer tipo de grupos temáticos iniciales (1971: 24-25; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). En este caso, nuestro análisis muestra una fusión $P_{1.2}/T$ que explica la dificultad de la autora para aislar una *T* independiente. Como se muestra en el Cap. 3, este tipo temático de Dieckow corresponde en muchas ocasiones a nuestro **FP 11**.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9 21 24/44 33/51 38/56 61 66

[Senza tempo] $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}(\rightarrow P_{1.2})$ $T_{1.2}$ S_1 $S_{2.1}$ $S_{2.2}(\rightarrow T_{1.1})$ K $K <$

\downarrow SK: HC-CF \downarrow SK: PAC

SK (*Do M*): T D T T T

HK (*la m*): t t \rightarrow tP tP dP tP tP

II PARTE (DES. + REC.)

c. 74 79 94 98/116 105/123 110/128 133 138

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow T_{1.1}$ $T_{1.2} <$ S_1 $S_{2.1}$ $S_{2.2}(\rightarrow T_{1.1})$ K $K <$

\downarrow HK: HC-CF \downarrow HK: PAC

SK (*Do M*): T Sp Dp T_p

HK (*la m*): tP s d [D S tP] tP [t] t T s t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 12	$T_{1.1}(\rightarrow P_{1.2})$ $S_{2.2}(\rightarrow T_{1.1})$			$M_T - S_{2.1}$ $M_T - S_{2.2}$	cc. 79-89	I: 23/50 II: 24/48 D/R: 20/52 T: 73/72	c. 96 $T_{1.2} <$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. La configuración cadencial del material inicial propicia de nuevo la aparición del **FP 12**. La modulación de HK: t a HK: tP se produce en el transcurso de $P_{1.2}$, que termina sin una cadencia clara en la HK. En lugar de ello, el material de $P_{1.2}$ se convierte en material de $T_{1.1}$ (véase la derivación) sin separación alguna, aunque presentando aquí una disposición temático-armónica que permite un par de movimientos tonales internos antes de alcanzar definitivamente la SK.⁷² A su vez, el módulo $S_{2.2}$ deriva de la escala ascendente-descendente de $T_{1.1}$ pero con un nuevo bajo, todo lo cual otorga a la sonata una evidente unidad temática en la línea del *Affekt* único de origen barroco.

Modificaciones. La reprise de la $T_{1.2}$ elimina un compás del original (ubicado en HK: tP) pero a partir de la *crux* añade dos compases por progresión descendente de 3ª ubicados en la HK final –compases de correspondencia– para preparar la llegada del Grupo S. La modificación más importante, sin embargo, tiene lugar durante el Grupo S, que tiene que enfrentarse al dilema de reexponer sin cambiar el modo de la I Parte (para unificar la base tonal del Grupo S) o hacerlo cambiando a modo menor, con el fin de mantener la unidad modal de la HK. En este caso Soler opta por una vía intermedia, que consiste en

⁷² Por todo esto, Dieckow incluye también esta sonata en su tipo primero de grupos temáticos iniciales, aquél en el que no existe una *T* independiente, considerando por el contrario todo el material transcurrido hasta el c. 23 como primer tema, tras lo cual llega directamente el segundo tema (1971: 25; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). En mi análisis se muestra la derivación $T_{1.1}(\rightarrow P_{1.2})$, que explica en parte la dificultad de la autora para reconocer una *T* independiente. Este es el único caso de los mencionados por Dieckow en el que el modelo temático coincide con nuestro **FP 12**, aquél en el que no hay una cadencia clara cerrando el Grupo *P*, otra de las causas que dificulta enormemente la distinción de una *T* independientemente.

presentar S_I en HK: t , es decir, en el modo menor propio de la HK, pero cambia luego el modo para $S_{2.1}$, lo que inevitablemente hace sonar la HK: T a dominante secundaria de HK: s , y efectivamente con esta tónica secundaria se abre fugazmente $S_{2.2}$, aunque una rápida progresión descendente de 3ª permite la vuelta a la HK: t con la que termina la sonata.⁷³

⁷³ La edición de esta sonata muestra algunas erratas evidentes debidas (se supone) al copista, pero que en este caso no han sido solventadas por Samuel Rubio. Por una parte hay discordancias entre la duración de S_I , que dura 8 cc. en la I Parte y 6 cc. en la II Parte, bien por adición de 2 cc. innecesarios en el primer caso o por omisión de 2 cc. en el segundo. En el Des. la acumulación de los cc. 79-89 está formada por bloques de 4 cc. en progresión descendente, pero el 3º de estos bloques sólo tiene 3 cc., al faltarle el primero de los que integran la estructura melódico-armónica. En esta misma zona se lee en el c. 79 un *la* redonda en la m.i. que debe ser un *si*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	14	23	29	35	44	54/66	60/72	75/81
Andantino	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K
		↓			↓				↓
		HK:			SK _S :				SK:
		PAC			EC				PAC
SK (<i>mi m</i>):			tG	tG	[t]	t t
SK _S (<i>Do M</i>):			T	T	[Dp]	Dp	
HK (<i>la m</i>):	t	tP	tP	[d]	d	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	88	97	106	112	121	130/142	137/149	152/158
	→ $P_{1.1}$	→ $S_{1.2}$	→ $T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K
				↓				↓
				HK _S :				HK:
				PAC				PAC
SK (<i>mi m</i>):	t dp sp	[t]	t	s sG	sG			
HK _S (<i>Fa M</i>):		[Dg] Dg	Dp T	T	[Dp]	Dp	
HK (<i>la m</i>):	d s tP	[d]	d	t tG	tG	[t]	t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.3			$S_{1.1}$			I: 34/53 II: 24/54 D/R: 24/54 T: 87/78	c. 112 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Variantes y aspectos tonales. Otro ejemplo de sonata con un Grupo S en dos tonalidades, siendo la primera de ellas el relativo de la tónica (HK: **tP**, es decir, *Do M*) y la segunda la dominante menor (HK: **d**), lo que proporciona un arco tonal que recorre desde la HK los tres componentes de la tríada principal: *la – Do – mi*. Por tanto, es una muestra más de exposición en tres tonalidades y de variante tonal en $S_{1.1}$. En la II Parte las relaciones tonales entre la SK_S y la SK (*Do M – mi m*) se mantienen en el Grupo S , para lo cual se presenta primero una HK_S (*Fa M*) y luego la HK final (*la m*).⁷⁴

⁷⁴ El tempo indicado en la partitura no parece en absoluto adecuado al carácter de la sonata, cuya indicación de compás y cuyo estilo melódico-rítmico la acercan mucho más a un *Allegro molto* o incluso a un *Presto*. Si se considera además como segundo movimiento de una *sonata agrupada*, la necesidad de un tempo más ligero que el indicado se hace mucho más evidente.

I PARTE (EXP.)

c. 1 6 13 17 30 37/50 44 57 65 72

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.3}(\rightarrow T_{1.2})$ $[S_{1.3}]$ $K(\rightarrow S_{1.1})$

↓ HK: EC ↓ SK: HC-CF ↓ SK: EC

SK (do m): S dp s t t t

HK (fa m): t tP dP S T s t d d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 76 78 90 106 113/127 120 134 142 150

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.3}(\rightarrow T_{1.2})$ $[S_{1.3}]$ $K(\rightarrow S_{1.1})$

↓ HK: HC-CF ↓ HK: EC

SK (do m): t sP t [d t] dp s s

HK (fa m): d tP d [Sp d] s t t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.3}(\rightarrow T_{1.2})$ $K(\rightarrow S_{1.1})$		$P_{1.2}$ $P_{1.3}$		cc. 90-105	I: 36/39 II: 37/41 D/R: 30/48 T: 75/78	c. 106 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Derivaciones y variantes. La unidad del material temático procede en gran medida de las derivaciones sucesivas que muestra el material temático (parte de S procede de $T_{1.2}$, y K procede de $S_{1.1}$). Por su parte, los dos módulos finales del Grupo P proponen un recorrido tonal inestable pero circular, que partiendo de HK: tP dibuja un ciclo de 5ª (HK: tP dP S T) para volver a la HK, aunque en la parte final las regiones tonales empleadas proceden del homónimo mayor (HK: T).⁷⁵

Acumulaciones. Toda la cita de $T_{1.1}$ en el Des. está construida como una acumulación basada en dominantes secundarias que anuncian dos tónicas frustradas; sólo la tercera de ellas llega a realizarse para enlazar finalmente con la segunda parte de la T y con el Grupo S .

⁷⁵ Dieckow considera el material de los cc. 1-36 como un tipo tercero de sus grupos temáticos iniciales, constituido por un tema con dos unidades (cc. 1-16 y 17-36) y sin transición posterior (1971: 29-30; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra, sin embargo, que es posible distinguir una T a partir del c. 17, como también reconoce la autora: “esta segunda porción temática está conectada con la primera, y funciona como una transición al segundo grupo temático” (1971: 29).

I PARTE (EXP.)

c. 1/4 7 12 16 25 29 36 41 48/52 56 60

Allegro P_1 $P_{2.1}$ $P_{2.2} / T_1$ T_2 $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{2.1} (=S_{1.1})$ $S_{2.2} (=S_{1.2})$ $S_{2.3}$ K $K <$

\downarrow HK: PAC \downarrow SK: HC-MC \downarrow SK: PAC

SK (*La M*): S T t d [Sp t] t T T

HK (*Re M*): T T D d Sp [Tp d]d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 67 73 82 91 95 103 107 114/118 122 126

$\rightarrow P_1$ $\rightarrow P_{2.1}$ T_2' $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{2.1} (=S_{1.1})$ $S_{2.2} (=S_{1.2})$ $S_{2.3}$ K $K <$

\downarrow HK: HC-MC \downarrow HK: PAC

SK (*La M*): T Tp D SP D t d s s S

HK (*Re M*): D Dp SP TP SP d Sp t t T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11.2	$S_{2.1} (=S_{1.1})$ $S_{2.2} (=S_{1.2})$	$P_{2.2} / T_1$	S_1			I: 24/42 II: 24/42 D/R: 15/51 T: 66/66	c. 84 T_2'

COMENTARIOS⁷⁶

Modelo formal-funcional y fusiones. Encontramos aquí un ejemplo de **FP 11.2**, con una primera HK: PAC tras la primera frase del Grupo *P*, dando paso a una segunda frase ($P_{2.1}$) cuya repetición sobre la **D** ($P_{2.2}$) implica una reinterpretación funcional como primera frase de *T*. El elemento fusionado da paso aquí a otra frase dentro de *T*, tras lo cual tiene lugar una SK: HC (mientras que en **FP 11y FP 11.1** la presencia de una única frase en *T* conducía a una HK: HC).

Derivaciones, variantes y modificaciones. La frase S_1 con sus dos módulos se ubica aquí en el homónimo menor de la SK (*la m*), variante que es necesario reseñar, aunque para el cambio de modo no es necesario abrir una SK_s. La frase S_2 , por su parte, es exactamente igual que S_1 , pero en modo mayor, y esta modificación modal y la nueva función que implica aconsejan la nueva denominación como S_2 . Por último hay que hacer notar la modificación por variación de T_2 en la Rec., pues partiendo de una región como el HK: **SP** acaba readaptándose a partir de la *crux* para repetir finalmente el mismo curso tonal que en la I Parte en la vuelta a la HK.

⁷⁶ Esta sonata no figura en el esquema del Apéndice B en Dieckow, quizá por un simple olvido, pues sí la menciona en el texto como ejemplo del tipo primero de sus grupos temáticos iniciales, al considerar todo el material hasta el c. 24 como primer tema, sin distinguir una *T* (1971: 25; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). En mi análisis se muestra una fusión $P_{2.2} / T_1$ que explica la dificultad de la autora para aislar una *T* independiente. Como se muestra en el Cap. 3, este tipo temático de Dieckow corresponde en muchas ocasiones a nuestro **FP 11**.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	12	22	26	32	40	47/51	54	60
Andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	S_3	K_1	K_2
				↓					↓	
				SK _S :					SK:	
				HC-MC					EC	

SK (<i>La M</i>):	S	T	D	d	d	t	t	T	T
SK _S (<i>mi m</i>):	dP	S	T	t	t	s	s		S			
HK (<i>Re M</i>):	T	T	D	SP	Sp	Sp	d	d		D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	64	80	84	90	97	104/108	111	117
	→ P_1	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	S_3	K_1	K_2
		↓					↓	
		HK _S :					HK:	
		HC-MC					PAC	

SK (<i>La M</i>):	T	Sp	T	dP	[t]	t		
HK _S (<i>la m</i>):		[t]	t	t	s	s	S	
HK (<i>Re M</i>):	D	Tp	D	S	[d]	d	d	t
						T
						T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 12.2			S_1 S_2			I: 21/42 II: 16/41 D/R: 16/41 T: 63/57	c. 80 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional y variantes. El modelo **FP 12** ya es conocido por sonatas anteriores. La diferencia es que aquí –como sucedió en la n° 45– la HC se produce sobre una SK_S (*mi m* = SK: **d**), en la cual se expone $S_{1.1}$ y casi todo $S_{1.2}$, antes de alcanzar la SK, aunque todavía en modo menor, para presentar S_2 . Todo esto supone considerar como variante la ubicación tonal de estas dos frases. Será en S_3 cuando aparezca la SK propia de *Re M*, es decir, *La M*. El mismo proceso tiene lugar en la II Parte entre la HK_S (*la m* = HK: **d**) y la HK principal (*Re M*). Esta variante del modelo formal-funcional corresponde, por tanto, al **FP 12.2**.

I PARTE (EXP.)

c.	1	4	11	20	27/37	31/41	46
Andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1} (\rightarrow P_1)$	$T_{1.2} (\rightarrow P_1)$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
		↓			↓		↓
		HK:			SK _S :		SK:
		HC			HC-MC		PAC
SK (<i>Do M</i>):		T S	Sp D		D	T	T
SK _S (<i>Sol M</i>):		S dP	d T		T	S	
HK (<i>Fa M</i>):	T	D T	Tp SP			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	51	64	75	80/90	84/94	99
	$\rightarrow P_1$	N	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
				↓		↓
				HK _S :		HK:
				HC-MC		PAC
SK (<i>Do M</i>):	T Sp Tp Dp Dg	Tp	T	T	S	
HK (<i>Fa M</i>):	D Tp Dp Dg	– Dp	D	D	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.2	$T_{1.1} (\rightarrow P_1)$ $T_{1.2} (\rightarrow P_1)$		$S_{1.1}$			I: 26/24 II: 29/24 D/R: 29/24 T: 50/53	c. 80 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Derivaciones y variantes. Soler emplea aquí una de las soluciones habituales para elaborar la *T*, que consiste en empezarla como una repetición en la dominante del tema *P* y continuarla de forma diferente para acomodar el material temático a su nueva función. En este caso la *T* termina preparando una SK_S que es la SK: **D**, es decir, *Sol M*, región en la que se escucha el primer módulo del Grupo *S*, aunque el segundo módulo restablece la SK principal, *Do M*. En la II Parte la SK es a la vez la nueva HK_S (*Do M*), por lo que resulta innecesario abrir este nivel tonal.⁷⁷ En el c. 75 se observa una derivación de $T_{1.2}$ en forma de omisión del final original y su sustitución por una variación. Es interesante mencionar el parecido de $S_{1.1}$ –con su característica octava partida– con el tema S_I de la *Sonata n° 81* y con el tema P_I de la *Sonata n° 132*.

⁷⁷ Véase el comentario a la *Sonata n° 83*. Estas variantes tonales, junto con las derivaciones $T (\rightarrow P)$ son, sin duda, las que han llevado a Dieckow a clasificar este material como tipo tercero de sus grupos temáticos iniciales, basado en un primer tema con dos unidades (cc. 1-10 y 11-26) y sin transición posterior (1971: 29; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra que, a pesar de la derivación y de los desvíos tonales, es posible distinguir una *T* a partir del c. 11.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	10	14	20	25/35	29/39	45
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}$	K
			↓			↓		↓
			HK:			SK:		SK:
			PAC			HC-CF		PAC
SK (<i>Do M</i>):			S T d [Sp T]			T T		
HK (<i>Fa M</i>):			T T D Sp [Tp D]			D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	51	55	62	69	74/84	78/88	94
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$	$S_{1.2}$	K
					↓		↓
					HK:		HK:
					HC-CF		PAC
SK (<i>Do M</i>):			T Dp D [Dp Dg Tp] Tp [Dp] [tP S]			S	
HK (<i>Fa M</i>):			D Dg SP [Dg – Dp] Dp [Dg] [dP T]			T T	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.1}(\rightarrow P_{1.1})$					I: 24/26 II: 23/26 D/R: 23/26 T: 50/49	c. 71 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Aspectos formales. No es necesario fijarse mucho para observar los parecidos que se dan entre esta sonata y la anterior, con la que forma la *Sonata agrupada 75-76*. La duración de la I Parte es exactamente la misma, y la II Parte sólo se diferencia en 4 cc, mientras que las proporciones internas son también muy parecidas. En ambos casos se emplea en el Grupo S un motivo de octava partida en semicorcheas como anacrusa de una octava simultánea (un motivo empleado también en las *Sonatas n° 81 y 132*). También el Des. roza en ambos casos regiones tonales como *mi m* (SK: **Dp**, HK: **Dg**) e incluso *si m* (SK: **Dg**, sin denominación en HK por ser la tónica más lejana en el círculo de quintas).⁷⁸ La configuración temática es prácticamente la misma y el modelo formal-funcional sólo difiere en la HC del comienzo. Todo este razonamiento quiere incidir en la pertinencia de la agrupación de sonatas en parejas o tríos, cuando, como es el caso, se encuentran seguidas en el manuscrito y muestran, además de la afinidad tonal, otras concomitancias en aspectos diversos, como sucede en esta sonata. Este asunto se estudia con detalle en la Sección 3.9 del Cap. 3.

⁷⁸ Para esta región propuse en el *Intento* de la *Sonata n° 64* el cifrado **TP_P**, pero allí sólo se empleaba un nivel tonal, y esto hizo necesaria esta denominación. En los movimientos de tipo *sonata* siempre es posible identificar funcionalmente estas regiones tan alejadas desde la SK o desde la HK.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	10	18	25	34	42	46
Andante largo	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K	$K <$
	↓	↓			↓		↓	
	HK:	HK:			SK:		SK:	
	HC	PAC			HC-MC		PAC	

SK (do # m): s sP sP tP s [t] t t

HK (fa # m): t t tP tP dP t [d] d

II PARTE (DES. + REC.)

c.	52	59	63	72	76	78	87	95	99
	$\rightarrow P$	N	$\rightarrow T_{1,1}$	N	$\rightarrow T_{1,2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K	$K <$
					↓			↓	
					HK:			HK:	
					HC-MC			PAC	

SK (do # m): t s t tP d dP dp dp [s] s

HK (fa # m): d t d dP SpS s s [t] t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3						I: 24/27 II: 26/27 D/R: 26/27 T: 51/53	c. 78 S_{ANT}

COMENTARIOS

Tipo. Esta obra es uno de los ejemplos más normativos del comportamiento de un tipo de *sonata binaria*. Está basado en un Grupo *P* construido como un período asimétrico (ant.: 5 cc., cons.: 4 cc.) y en un Grupo *S* también construido como un período asimétrico (ant.: 9 cc., cons.: 8 cc.). El modelo formal-funcional es el **FP 3** y las proporciones internas y externas están perfectamente equilibradas.⁷⁹

⁷⁹ Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales. La segunda unidad temática la ubica en el c. 10 y la *T* en el c. 18 (1971: 33; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra sin embargo que el material del c. 10 debe considerarse ya como $T_{1,1}$, con lo que en el c. 18 se sitúa $T_{1,2}$.

I PARTE (EXP.)

c. 1 8 14 20 25 29/45 36²/52² 60

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $T_{1.3}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.2}$ $K(\rightarrow S_{1.1})$
ma non tanto

↓
HK:
EC

↓
SK:
HC-CF

↓
SK:
PAC

SK (do # m): s sP [t] t tP t t

HK (fa # m): t t tP [d] d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 68 72 83 92 97 101/117 108²/124² 132

$\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2}$ $\rightarrow T_{1.1} N$ $\rightarrow T_{1.2} T_{1.3}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.2}$ K

↓
HK:
HC-CF

↓
HK:
PAC

SK (do # m): t d Sp Tp dp [s]

HK (fa # m): d Sp Tp Dp s [t] t tP t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $K(\rightarrow S_{1.1})$		$S_{1.1}$			I: 28/39 II: 33/40 D/R: 29/44 T: 67/73	c. 97 $T_{1.3}$

COMENTARIOS⁸⁰

Derivaciones. El material temático muestra una considerable unidad basada especialmente en el constante flujo rítmico de grupos de tres corcheas en un compás de 6/8 y en el uso de algunas figuras melódicas recurrentes. La unidad es más evidente en las dos derivaciones señaladas, que siguen además la habitual secuencia entre grupos temáticos consecutivos (*S* procede de *T* y *K* procede de *S*). Esta sonata es el segundo movimiento de la *Sonata agrupada 77-78*, en la que se observa la obligatoria afinidad tonal y la habitual relación de tempo lento-rápido, aparte de ocupar páginas consecutivas en el manuscrito. Bob van Asperen aventura que esta *Sonata agrupada 77-78* podría formar un grupo más amplio si se incluye a continuación la *Sonata n° 79 en Fa # M* (escrita a su vez en dos movimientos), copiada naturalmente en las páginas siguientes del manuscrito. En el comentario a esta nueva sonata volveremos sobre el tema, que también se estudia en la Sección 3.9 del Cap. 3.

⁸⁰ Dieckow adelanta el comienzo de la Rec. al c. 92, donde se escucha una derivación de $T_{1.2}$, pero al no ser una reprise de dicho material equivalente a la de la I Parte, es mejor empezar la Rec. en el c. 97, con la vuelta de $T_{1.3}$ sobre HK: [t], proceso equivalente a la presencia de dicho módulo en la SK: [t] en la I Parte (1971: 268).

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	11	15	19	23	30/37	34/41	44
Cantabile	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1} (\leftrightarrow T_{1.2})$	$S_{1.2} (\leftrightarrow T_{1.2})$	$S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1})$	$S_{2.2}$	K
			↓		↓		↓		↓
			HK:		SK _S :		SK:		SK:
			PAC		HC-MC		HC-MC		PAC
SK (<i>Do</i> # <i>M</i>):			S	T	D	D	Sp	S	T
SK _S (<i>La</i> b <i>M</i>):			dP	S	T	T	d	dP	S
HK (<i>Fa</i> # <i>M</i>): T			T	D	SP	SP	Tp	T	D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	49 ⁴	53	56 ⁴	60	64	68	72/79	76/83	86
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1}'$	$[S_{1.2}']$	$S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1})$	$S_{2.2}$	K
				↓				↓	
				HK _S :				HK:	
				HC-MC				PAC	
SK (<i>Do</i> # <i>M</i>): T		T	Sp	DP	DP – sG	tP		S	
HK _S (<i>Re</i> <i>M</i>):			tP	tP	s T	SP		DP	
HK (<i>Fa</i> # <i>M</i>): D		D	Tp	DG	DG sg	tG	dP	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.2	$S_{1.1} (\leftrightarrow T_{1.2})$ $S_{1.2} (\leftrightarrow T_{1.2})$ $S_{2.1} (\rightarrow P_{1.1})$		S_I	$M_T - S_{1.1}$ $M_T - S_{1.2}$ $M_O - S_{1.2}$		I: 18/31 II: 14/28 D/R: 14/28 T: 49/42	c. 64 $S_{1.1}$

COMENTARIOS⁸¹

Derivaciones. Los módulos $S_{1.2}$ y $S_{1.2}$ proceden de $T_{1.2}$, pero sólo en lo que se refiere al uso de la característica figura de fusas que cierra ahora el tema, y que antes lo abría, por lo que se trata de una derivación más indirecta. Más clara es la procedencia de $S_{2.1}$ respecto a $P_{1.1}$, del cual reproduce el mismo dibujo de negras inicial, aunque ahora en la dominante.

Variantes y modificaciones. No es la primera vez que el Grupo *S* empieza en una SK_S que es la propia dominante de la SK, aunque aquí sorprende más a la vista porque está escrita en bemoles.⁸² Lo que ya es menos habitual es que no se repita la misma estructura tonal en la II Parte, donde cambia radicalmente el panorama: el primer módulo es una HK_S que consiste en el HK: tG (*Re* *M*), pero el segundo módulo sube una 2ª y se ubica en el HK: dP (*Mi* *M*) para llegar finalmente a la HK principal en S_2 .

⁸¹ Dieckow manifiesta aquí una notable divergencia en los datos, debida a que ya en la I Parte considera que el Grupo *S* empieza con nuestro $S_{2.1}$, e incluye por tanto la frase S_I dentro de la *T*. Por ello en la II Parte su Rec. empieza en el c. 72 y su recuento para D/R es 22/21 cc. (1971: 268).

⁸² Véase la *Sonata* n° 75. Aquí la *T* parece propulsar un ciclo de 5ª que, a partir de HK: T, pasa por HK: D hasta alcanzar HK: SP. El módulo $T_{1.1}$ es, por cierto, idéntico al utilizado en la *Sonata* n° 74 como *T*, y con esta obra también comparte la característica figura de fusas de S_I que aquí se emplea en $T_{1.2}$ y en S_I .

I PARTE (EXP.)

c. 1 9 13 19 25/32 29/36 39

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.1})$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.1})$ K

↓
HK:
EC

↓
SK:
HC-MC

↓
SK:
EC

SK (*Do# M [Re b M]*): **S D Sp T** T T

HK (*Fa# M*): **T T SP Tp D D**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 46 51 55 63 65 71/78 75/82 85

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow T_{1.1}$ $[T_{1.1}']$ $T_{1.2}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.1})$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.1})$ K

↓
HK:
HC-MC

↓
HK:
EC

SK (*Do# M*): **T D D Tp Dg D d Sp d S S**

HK (*Fa# M*): **D SP SP Dp – SP Sp Tp Sp T** T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.1})$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.1})$					I: 24/21 II: 25/21 D/R: 17/29 T: 45/46	c. 63 [$T_{1.1}$] c. 65 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Derivaciones y aspectos tonales. Las evidentes derivaciones de ambos módulos de S_I respecto a $T_{1.1}$, junto con el empleo del HK: **SP** (una región armónica no habitual) en ambos movimientos, aparte de la consabida unidad tonal, la disposición de tempo lento-rápido y la localización consecutiva en el manuscrito, son pruebas de una unidad intencionada que aquí no hay que justificar, puesto que la obra aparece en el manuscrito como una única sonata con dos movimientos, pero es la misma que se encuentra en muchos casos entre las «unidades» que integran las *sonatas agrupadas*. Como ya vimos comentando la *Sonata agrupada* 77-78, Bob van Asperen propone la posibilidad de unir estas dos sonatas junto con los dos movimientos de la *Sonata n° 79* en una *sonata agrupada* de cuatro movimientos. La alternancia modal (los dos primeros en modo menor, los dos últimos en mayor) y la alternancia en el tempo (lento-rápido-lento-rápido) avalan perfectamente esta tesis.

Crux. En el c. 63 vuelve ligeramente modificado el final de $T_{1.1}$ en su altura original (primera *crux*), enlazando en la segunda *crux* con la reprise completa de $T_{1.2}$ ahora transportada para reproducir el mismo recorrido tonal (HK: **Sp T**) que en la I Parte se produjo en la SK.

I PARTE (EXP.)									
c.	1	16	26	34	46/66	55/75	85		
Allegretto	<i>P</i>	$T_{1.1}(\rightarrow P)$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$	$K(\rightarrow T_{1.3})$		
		↓			↓		↓		
		HK:			SK:		SK:		
		HC			HC-MC		PAC		
SK (<i>re m</i>):	sP	dp	sP	s	t t			
HK (<i>sol m</i>):	t	tP	s	tP	t	d		
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	95 ³	100	117	121	129	142	146/166	155/175	185
	$\rightarrow S_{1.1}$	$\rightarrow P$	$\rightarrow S_{1.1}$	$\rightarrow P$	$\rightarrow S_{1.1}$	$[T_{1.3}]$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$	$K(\rightarrow T_{1.3})$
							↓		↓
							HK:		HK:
							HC-CF		PAC
SK (<i>re m</i>):	s	t dp	sp sg	sp tp	sg [dp]	dp			
HK (<i>sol m</i>):	t	d s	tp sp	tp dp	sp [s]	s	t t		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T_{1.1}(\rightarrow P)$ $S_{1.2}(\rightarrow T_{1.2})$ $K(\rightarrow T_{1.3})$				cc. 129-138	I: 45/50 II: 50/50 D/R: 46/54 T: 95/100	c. 142 [$T_{1.3}$]

COMENTARIOS

Derivaciones y aspectos tonales. Se emplean aquí las habituales derivaciones de materiales consecutivos, salvo en el caso del Grupo conclusivo, que deriva de *T*. Como sucede en otras muchas obras con este compás y tempo, el empleo del grupo de tres corcheas como figura motórica proporciona a todo el material temático una unidad de *Affekt* que permite ubicar esta sonata entre las tempranas de Soler. Por otra parte, es importante destacar que, salvo en el espacio *T* de la I Parte, donde se emplea el HK: sP, el resto de la obra recorre exclusivamente regiones tonales en modo menor.

I PARTE (EXP.)

	Prestissimo				Cantabile	Allegro	Cantabile
c.	1	7	13	17	22	27	33
	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}(\rightarrow P_{1.2})$	S_1	$S_2 (=T_{1.2})$	S_1 / K
		↓			↓		↓
		HK:			SK:		SK:
		HC			HC-CF		x
SK ($Si \neq M$):		Tp	D	T D [T]			
HK (sol m):	t	t	dP	tP		

II PARTE (DES. + REC.)

	Cantabile	Allegro		Cantabile	Allegro	Cantabile	Allegro
c.	39	47	60	66	71	77	83
	$\rightarrow S_1$	$\rightarrow P_{1.1}$	$T_{1.2}'$	S_1	$S_2 (=T_{1.2})$	S_1	$P_{1.1}' / K$
			↓				↓
			HK:				HK:
			HC-CF				PAC
SK ($Si \neq M$):	T SP	SP T Tp	Tp	Tp			
HK (sol m):	tP S	S tP t	t	t t			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP E	$T_{1.2}(\rightarrow P_{1.2})$ $S_2 (=T_{1.2})$	S_1 / K $P_{1.1}' / K$	S_1 S_2 S_1 / K	$M_T - S_2$ $M_F -$ $P_{1.1}' / K$	cc. 47-59	I: 21/17 II: 27/25 D/R: 21/31 T: 38/52	c. 60 $T_{1.2}'$

COMENTARIOS

La complejidad de esta sonata supone un nuevo reto en todos los ámbitos de la tipología, y exige además un comentario conjunto dada la interdependencia de los diversos parámetros en la configuración formal. Lo primero que salta a la vista es la (gran) diferencia de tiempo entre las frases S_1 y S_1 / K con el resto de la obra, algo que ya sucedió en la *Sonata n° 30* y que por ello constituye también un ejemplo de *sonata en tempo variable*. No cabe duda de que el objetivo de tales cambios de tempo es acentuar la diferente función del espacio S (en este caso sólo de la primera frase) en el contexto de las funciones intertemáticas.⁸³ Por otro lado, hay que observar que el módulo $P_{1.2}$ está detrás del origen de $T_{1.2}$ y, como consecuencia de esta derivación, nace después S_2 no como derivación, sino como repetición literal de $T_{1.2}$, pero con diferente función.

La sección $S + K$ muestra por su parte algunas irregularidades: en primer lugar, la frase S_2 se ubica sobre la región de la SK: **D**, precisamente por repetir sin alteración alguna el módulo final de la T ; pero la anomalía más importante tiene lugar con la vuelta de S_1 no en el sentido de la típica repetición de ambas frases en el Grupo S , sino como final de dicho espacio e incluso de la Exp., por lo que es necesario realizar la fusión de esta frase con K para obtener un Grupo conclusivo. Para complicar aún más las cosas,

⁸³ Heimes señala la cercanía de esta sonata con las «polipatéticas» *Fantasien-Sonaten* de C.P.E. Bach, lejos ya por tanto de la influencia scarlattiana (1969: 29).

la PAC que debería cerrar este módulo fusionado S_I / K es omitida, dejando la dominante en el aire, sin la habitual realización en la tónica. Todo ello justifica la clasificación como **FP E** (modelo formal-funcional *especial*), un modelo atípico y del cual esta sonata es su único ejemplo. Las *variantes* reseñadas se deben a que tanto S_I como S_I / K están en un tempo diferente al de la sección $P + T$, mientras que S_2 se ubica en la SK: **D**.

En cuanto al tipo formal, la reprise invertida de P tras el Grupo S , junto con la duración superior al 25 % de la II Parte respecto a la I Parte, apuntan hacia la *sonata mixta*, con la novedad de que esta reprise de $P_{I,1}$ se debe fusionar con K para obtener aquí el Grupo conclusivo (modificación funcional), tras el cual se produce –ahora sí– una clara HK: PAC. Otra modificación se produce en $T_{I,2}$, a partir de la *crux* que señala la vuelta al citado módulo y el comienzo de la Rec.⁸⁴, puesto que ahora se ubica en la propia HK: **t**, no en la SK: **D** como en la I Parte. También hay que considerar como modificación tonal la reprise de S_2 en la HK: **t**, a diferencia de lo que sucedió en la I Parte, donde sonó en la SK: **D**.

Por último, es interesante destacar la presencia en S_I de un material temático basado en octavas partidas como anacrusa de octavas simultáneas, similar al ya comentado en las *Sonatas n° 75 y 76* y al que veremos en la *Sonata n° 132*.

⁸⁴ Resulta curioso que Dieckow aborde el análisis de esta sonata, habida cuenta los cambios de tempo que contiene, mientras que justo por ese motivo había omitido en su Apéndice B la *Sonata n° 30*, “por consistir en dos movimientos entrelazados en forma binaria”, aunque en ésta dichos cambios fueran más seccionales (1971: 266; véase la *Sonata n° 30* en este Apéndice 2). En mi análisis de dicha sonata expuse los razonamientos por los que consideraba esta obra más cercana a la *sonata en tempo variable* que a la *sonata agrupada con movimientos entrelazados*, cuyo ejemplo único es la *Sonata n° 128 (Rondó)*.

Sus observaciones sobre esta *Sonata n° 81*, además, resultan desconcertantes, por cuanto incluyen la derivación de S_I del c. 39 como final de la II Parte, en vez de considerarla como comienzo del Des. y por tanto de la II Parte. Su recuento arroja por ello las cifras de 47/44 para ambas partes, aunque luego ubica correctamente la Rec. a partir del c. 60.

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	14	22	28	34	38
Allegro assai	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$	$S_{1.2}$	K
		↓			↓		↓
		HK:			SK:		SK:
		HC			IAC		PAC
SK (<i>Re M</i>):		[S]	S	T	T T		
HK (<i>Sol M</i>):	T	[T]	T	D		D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	45	53	61	69	80	86	90
	$\rightarrow P_{1.1}$	$P_{1.1}'$	$T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$	$S_{1.2}$	K
					↓		↓
					HK:		HK:
					IAC		PAC
SK (<i>Re M</i>):	T	S	S	[dP]	S		
HK (<i>Sol M</i>):	D	T	T	[S]	S	D	Tp dP
						T T	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.1	$S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$			$M_V - P_{1.1}$		I: 27/17 II: 35/16 D/R: 35/16 T: 44/51	c. 80 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. En esta sonata se encuentra en la II Parte lo que se denomina habitualmente una *recapitulación prematura o falsa reprise*, en este caso del primer módulo de P en la HK (aunque sea un tanto variada), seguida de la reprise de $T_{1.1}$ perfectamente transportada para conducir ahora a la HK. Sin embargo, la derivación modulante que se hace de la $T_{1.2}$ a continuación, así como la brevedad extrema del pasaje que transcurre entre los cc. 45-53 aconsejan considerar el tipo formal como *sonata binaria*, con un Des. basado en un breve pasaje derivado de $P_{1.1}$ seguido por una *falsa reprise* del mismo módulo y por una reprise del primer módulo de T que conducen finalmente a una derivación de $T_{1.2}$ para cerrar el Des. y preparar la vuelta del Grupo S .⁸⁵

⁸⁵ A la luz de su recuento para D/R –16/35– es evidente que Dieckow cae en la trampa de la *falsa reprise*, creando una confusión aún mayor al colocar el comienzo de la Rec. en el c. 61, con la llegada de $T_{1.1}$ y omitiendo la *falsa recapitulación* de $P_{1.1}$. Como se puede leer en mi comentario, resulta más adecuado adscribir esta obra al tipo de *sonata binaria*, por las razones expuestas más arriba.

I PARTE (EXP.)									
c.	1/13	5	17	20	24	37	45	51	59/66
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.2} > T_{1.1}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1} (\rightarrow P)$	$S_{1.2} (\rightarrow P)$	$S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$	K
			↓ HK: IAC			↓ SK _S : HC-MC			↓ SK: PAC
SK (<i>Do M</i>):			S	Sp	T Tp D	D	[T]	T	T
SK _S (<i>Sol M</i>):			dP	d	S Sp T	T	[S]	S	
HK (<i>Fa M</i>):	T	T		Tp	D Dp SP	SP	[D]	D	
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	75 ³	80	88	96	103	107	115	120	129
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow K$	$\rightarrow T_{1.2}$	$[T_{1.2}]$	$S_{1.1} (\rightarrow P)$	$S_{1.2} (\rightarrow P)$	$S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$	K
						↓ HK _S : HC-MC			↓ HK: PAC
SK (<i>Do M</i>):	Tp	Tp	D	S	D	T		[S]	S
HK (<i>Fa M</i>):	Dp	Dp	SP	T	SP	D		D	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.2	$S_{1.1} (\rightarrow P)$ $S_{1.2} (\rightarrow P)$ $S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$		$S_{1.1}$			I: 36/39 II: 31/37 D/R: 27/41 T: 75/68	c. 103 [$T_{1.2}$]

COMENTARIOS

Derivaciones. El material temático de $S_{1.1}$ y $S_{1.2}$ es una mezcla de un motivo de corcheas en la m.d. (procedente de $P_{1.1}$) y de un arpegio en semicorcheas en la m.i. (procedente de $P_{1.2}$), mientras que $S_{1.3}$ se queda sólo con el arpegio de $P_{1.2}$ y cambia la figuración de la m.d. Es interesante observar que la SK_S empleada aquí es la SK: **D**, por lo que en la II Parte pasa a ser la HK: **D**, es decir, la SK principal, y esto hace innecesario reflejarla en el esquema. Esta Exp. en tres tonalidades recorre pues las mismas regiones armónicas que la *Sonata n° 75*, también en *Fa M*, con la que quizá tenga una cercanía cronológica, aunque no procede del mismo manuscrito.⁸⁶

Modificaciones. Tras una derivación a partir de $T_{1.2}$ se produce a partir de la *crux* la típica reprise del final del mismo módulo en correspondencia con la I Parte, aunque ligeramente variado y omitiendo los 9 cc. iniciales de su duración original.

⁸⁶ El *Catálogo* de Rubio asigna el número 58 a la fuente de la cual procede esta sonata, correspondiente al Ms. 2189 del Monasterio del Escorial, pero en la relación de obras contenidas en dicho Ms. sólo figuran los 6 *Conciertos de dos órganos obligados...*, y no figura para nada esta sonata, por lo que debe de tratarse de un error.

I PARTE (EXP.)

c. $0^3/4^3$ 8^3 12 27/36 45 51

Allegro P $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $S(\rightarrow P)$ K_1 K_2

↓
HK:
HC

↓
SK:
HC-MC

↓
SK:
PAC

SK (*La M*): S Sp S T T

HK (*Re M*): T T T Tp T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 55 79/88 7 103

$\rightarrow T_{1.2}$ $S(\rightarrow P)$ K_1 K_2

↓
HK:
HC-MC

↓
HK:
PAC

SK (*La M*): T [s sp – tp dp] S

HK (*Re M*): D [t tp sG dp s] T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S(\rightarrow P)$					I: 26/28 II: 24/28 D/R: 24/28 T: 54/52	c. 79 S

COMENTARIOS⁸⁷

Modelo formal-funcional. La construcción temática es muy sencilla, sin apenas divisiones de los grupos temáticos, y con un equilibrio entre secciones (26/24) marcado por un breve Grupo *P* pero una extensa *T* modulante en el espacio *P* + *T*, mientras que *S* + *K* se configura en torno a la repetición de *S* y a los dos módulos de *K*. El tipo es *sonata binaria*. Es evidente la cercanía del estilo scarlattiano, rasgo que afecta a la mayoría de las obras de esta colección y que puede permitir datarlas con cierta seguridad.

⁸⁷ Con el bloque que ahora se inicia (*Sonatas n° 84-90*) se completa –casi– la edición de las 12 sonatas procedentes del Ms. de Madrid.⁸⁷ Las anteriores fueron ubicadas como *Sonatas n° 15, 41, 42 y 54*. Incomprensiblemente, Rubio dejó una sonata por catalogar, la que Bob van Asperen ha numerado y grabado como *Sonata n° 154* por continuar la numeración del propio Samuel Rubio. Por mi parte, me adhiero a esta numeración y la continúo en mi edición de las 20 *Sonatas*.

Titulado “XII Toccata per Cembalo composte del Padre Antonio Soler”, el Ms. de Madrid fue antes conocido como Ms. de París (y así lo nombran algunos autores de tesis sobre Soler), pero finalmente ha venido a recalar a la Biblioteca del Conservatorio de Madrid (v. Apéndice 1). El interés especial de este Ms. reside en que todas sus sonatas tienen una gran calidad musical y una alta dosis de originalidad en diversos aspectos, como hemos visto y seguiremos viendo. Además, una de las sonatas de este Ms. (la *Sonata n° 15*) está también en la edición Birchall, lo que da pistas acerca de la cronología de la colección. Por último, la ordenación de las sonatas no deja lugar a dudas sobre la intención de Soler de presentarlas en parejas de sonatas agrupadas por tonalidades, aunque en la edición de Rubio no se refleja esta agrupación en ningún caso: [154] – 88 * 86 – 84 * 41 – 89 * 85 – 90 * 54 – 15 * 87 – 42 (v. Apéndice 1).

I PARTE (EXP.)							
c.	1	4	11	19	24/31	38/42	46
Allegretto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_1 (\rightarrow P)$	T_2	S	K_1	K_2
		↓	↓	↓	↓	↓	
		HK:	SK:	SK:	SK:	SK:	
		HC	HC	EC	PAC		
	SK (<i>La M</i>):		Tp [T]	T	T	T	
HK (<i>fa # m</i>):	t	t [tP]	tP	tP			
II PARTE (DES. + REC.)							
c.	50	54	61	70/77	84/88	93	
	$\rightarrow S$	$\rightarrow T_2 / K_1$	$\rightarrow T_2 / S$	S	K_1	K_2	
				↓	↓		
				HK:	HK:		
				HC-MC	PAC		
SK (<i>La M</i>):	T	d	S [Tp]	Tp			
HK (<i>fa # m</i>):	tP	dp	sP [t]	t			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.1	$T_1 (\rightarrow P)$					I: 23/26 II: 20/26 D/R: 20/26 T: 49/46	c. 70 S

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Esta nueva sonata procedente del Ms. de Madrid mantiene la elaboración temática escueta como rasgo de estilo, con una única frase en el Grupo *P* repetida con un contrapunto, dos frases muy diferenciadas en la *T*, un único tema en el espacio *S* y dos frases en el Grupo conclusivo. Las proporciones internas y la externa están muy equilibradas y el tipo resulta ser, por supuesto, el de *sonata binaria*.⁸⁸

⁸⁸ Véase el comentario de la *Sonata n° 84*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	14	19	27	37	46/49
Allegretto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
		↓			↓		↓
		HK:			SK:		SK:
		PAC			HC-MC		EC

SK (*La M*): S t dp [s d] S [T] T T

HK (*Re M*): T T d s [t Sp] T [D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	53	60	66	76	86	95/98
	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.1}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
				↓		↓
				HK:		HK:
				HC-MC		EC

SK (*La M*): T Sp S s – sp T

HK (*Re M*): D Tp T t sG tp D T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 26/26 II: 23/26 D/R: 23/26 T: 52/49	c. 76 S_{ANT}

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Siendo la estructura temática de nuevo bastante sencilla, como es la tónica general en las sonatas procedentes del Ms. de Madrid,⁸⁹ no lo es tanto el curso armónico del Des., que tras pasar por regiones habituales como HK: **D** o **Tp** sube en progresión de 2ª a HK: **sG** (*Mi* ♮ *M*, que no tiene denominación funcional en la SK) y HK: **dp** (*fa m*), región esta última situada en el cuarto y máximo nivel de lejanía en las relaciones intermodales (v. el Punto 10.3 y la Fig. 0.7 del Cap. 0).⁹⁰

⁸⁹ Aunque lo sencillo en Soler no siempre encaja con la regularidad de la frase clásica. Así, por ejemplo, se puede observar que el Grupo *S* está construido como un período de 16 cc. (subtipo 1), pero con un Ant. de 5 + 5 cc. y un Cons. de 5 + 4 cc. Véase el comentario de la *Sonata n° 84*. Este es uno de los ejemplos de tipo segundo de grupos temáticos iniciales que Dieckow propone (1971: 27; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora), y su análisis coincide punto por punto con el mío. Por otro lado, no se debe pasar por alto el acorde *mi-la-si-mi* en la m.i. del c. 72, entendido como una dominante con la tónica incluida en medio y sin sensible. Se trata de una herencia evidente de una práctica que Scarlatti muestra en muchas de sus sonatas, pero que apenas permanece en Soler, por lo que este ejemplo puede ser significativo no sólo de la influencia del napolitano sino de la posible datación de esta colección en sus primeros años creativos.

⁹⁰ En la edición de Rubio se mantiene un error del copista no revisado. En el c. 84 se escribe lo mismo que en el c. 93, pero en la I Parte el final de S_{ANT} incluía los cc. 35-36, terminando en un SK: HC. Estos dos compases se deberían reproducir aquí transportados una 4ª alta para mantener la simetría, y ocuparían los cc. 84-85, por lo que la sonata tendría un compás más. Mi análisis asume ya esta corrección.

I PARTE (EXP.)

c.	1/9	5/13	17	25	31/39	46/50
Allegretto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	S	K
	↓	↓			↓	↓
	HK:	HK:			SK:	SK:
	HC	PAC			HC-MC	EC
SK (<i>Si b M</i>): [S] Sp t T T						
HK (<i>sol m</i>): t [sP] s tp tP						

II PARTE (DES. + REC.)

c.	55	63	69	77	83/91	98/102
	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}'$	S	K
					↓	↓
					HK:	HK:
					HC-MC	EC
SK (<i>Si b M</i>): [dP] d s [S] Sp Tp Tp						
HK (<i>sol m</i>): [sG] dp sp [sP] s t t t						

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3						I: 30/24 II: 28/24 D/R: 14/38 T: 54/52	c. 69 $T_{1.1}$ c. 79 $T_{1.2}'$

COMENTARIOS

Modificaciones y aspectos armónicos. Basada, como es habitual en las sonatas del Ms. de Madrid,⁹¹ en un esquema temático con muy pocas divisiones, esta sonata muestra al Soler más emotivo en algunos de los motivos melódicos y en el tratamiento de la armonía, un claro ejemplo del *Empfindsamkeit* o estilo de la sensibilidad (al igual que sucede en la *Sonata n° 130* también en *sol m*). Tras la primera *crux* que marca la reprise de $T_{1.1}$ sin cambios respecto a la I Parte, destaca la modificación de $T_{1.2}$ que tiene lugar en la II Parte para reconducir la tonalidad hacia la HK, conseguida gracias a un sorpresivo salto ascendente⁹² en la segunda *crux* que lleva la armonía de HK: s a HK: t (bajada de 4ª), mientras que en la I Parte se bajaba una 2ª desde HK: s a HK: tp preparando en modo menor la inmediata SK en modo mayor (*Si b M*).⁹³ Por último, no se puede pasar por alto que el módulo $T_{1.2}$ coincide punto por punto con el módulo $P_{1.2}$ (cc. 5-7) de la *Sonata n° 36 en do m*, como ya se dijo en su momento, muestra evidente de una cercanía cronológica (v. Cap. 4).

⁹¹ Véase el comentario de la *Sonata n° 84*.

⁹² El parentesco de este salto con la figura retórica denominada *exclamatio* es evidente.

⁹³ Esta modificación no es suficiente para ocultar que esta reprise de los módulos de *T* a partir del c. 69 constituye ya la Rec., consideración reforzada por la idéntica duración de ambos fragmentos en las dos partes (8 + 6 cc.). Sin embargo, Dieckow no coincide con este análisis, por lo que ubica la Rec. desde el c. 83, siendo su recuento para D/R de 28/24 cc. (1971: 269).

I PARTE (EXP.)

c. 1 5/9 13 17 21/31 25/35 41/44 49

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ $T_{1.2}$ $S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $S_{1.2}$ $K_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $K_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$

↓ HK: HC

↓ SK: HC-MC

↓ SK: EC

SK (*La \flat M*): S [D] D T S T T

HK (*Re \flat M*): T T [SP] SP D T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 52 60 75 88 91/101 95/105 111/114 119

$\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow T_{1.1}/T_{1.2}$ $\rightarrow P_{1.1}$ $[T_{1.2}]$ $S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $S_{1.2}$ $K_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $K_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$

↓ HK: HC-MC

↓ HK: EC

SK (*La \flat M*): TP SP DP – Dp SP Sp Tp dP S

SK_S (*Fa M*): T S D Tp d S s t sG sP

HK (*Re \flat M*): DP TP DG sg Dg TP Tp Dp S T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ $S_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $K_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $K_{1.2} (\rightarrow P_{1.1})$				cc. 75-87	I: 20/31 II: 39/31 D/R: 36/34 T: 51/70	c. 88 [$T_{1.2}$]

COMENTARIOS

Tipo y derivaciones. Por segunda vez en las sonatas del Ms. de Madrid nos encontramos con un tipo de *sonata mixta*,⁹⁴ debido en este caso a la duración de la II Parte, que supera con creces el 25 % de la I Parte, gracias a un extenso Des. de 39 cc. (36 cc. si descontamos la reprise parcial de $T_{1.2}$). Este Des. se basa por una parte en una cita inicial de $P_{1.2}$ y luego en un extenso trabajo temático derivado de una fusión de $T_{1.1}$ y $T_{1.2}$, para recalar finalmente en una acumulación basada en $P_{1.1}$. Es importante señalar, además, que la lejanía tonal de las regiones empleadas respecto a la HK y la SK principales (*Fa M*, *Si \flat M*, *Do M*, *re m*, esta última sin posible denominación funcional en la SK) aconseja abrir una SK_S como centro tonal en torno al cual gravita más propiamente en el Des. el discurso armónico propuesto (*Fa M*). A diferencia de la exposición en tres tonalidades, aquí la tonalidad no convencional aparece en el Des., antes del retorno a la HK, por lo que a partir del final de la Exp. se reproduce un esquema triádico inverso que empieza en *La \flat M*, pasa por *Fa M* / *fa m* y alcanza finalmente *Re \flat M*. Por su parte, las derivaciones muestran en esta sonata una fijación por el Grupo *P*, única fuente para el material obtenido posteriormente por derivación, a pesar de lo cual la obra evita cualquier atisbo de monotonía temática basada en un único *Affekt* merced a la interpolación de materiales no derivados muy diferentes: $T_{1.2}$ y especialmente $S_{1.2}$, con su característico repiqueo en la m.d.

⁹⁴ La otra es la Sonata n° 54.

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	17/23	32	47	52/62	56/66	72
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
			↓			↓		↓
			HK:			SK:		SK:
			PAC			EC		EC
	SK (<i>Do M</i>):			S d S	[T]	T T		
HK (<i>Fa M</i>):	T			T Sp T	[D]	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	81		97	101		106/116	110/120	126
	$\rightarrow P_{1.1}$		$\rightarrow T_{1.2}$	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$		$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
						↓		↓
						HK:		HK:
						IAC		EC
SK (<i>Do M</i>):	T s t d Sp		Sp	S				
HK (<i>Fa M</i>):	D t d Sp Tp		Tp	T		T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.1})$ $T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$					I: 51/29 II: 25/29 D/R: 20/34 T: 80/54	c. 101 $T_{1.2}$

COMENTARIOS

Derivaciones. A partir del material del Grupo *P*, basado en una figura motora de seis semicorcheas en arpegio y luego dibujando un segmento de escala, nacen después las dos frases de la *T*, y es el Grupo *S* el que proporciona alguna novedad temática en la m.d., aunque sin abandonar la figura motora, aquí asumida por la m.i. en forma de bajo Alberti.⁹⁵ Como el resto de las obras del Ms. de Madrid,⁹⁶ esta sonata utiliza el tipo de *sonata binaria*, aunque a diferencia de otros casos las proporciones internas no están tan equilibradas, especialmente en la I Parte, ya que la II Parte es considerablemente más corta debido a lo exiguo del espacio dedicado al Des.

⁹⁵ Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales, con una segunda unidad temática (cc. 32-46) muy parecida a la primera, seguida por la *T* en los cc. 47-51 (1971: 36; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). La comparación con mi análisis muestra que dicha similitud se puede explicar por derivación, técnica que también utiliza Soler en $T_{1.2}$ sin que Dieckow vea aquí ninguna relación con la unidad temática inicial.

⁹⁶ Véase el comentario de la *Sonata n° 84*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	4	11	22	35	47
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T(\rightarrow P_{1.1})$	S_I	S_2	K
		↓	↓	↓	↓	↓
		HK:	SK:	SK:	SK:	
		PAC	IAC-MC	HC	EC	
SK (<i>Do # M</i>):		S	s t	tG	T	T
SK _S (<i>La M</i>):		TP	Tp Dp	T	DP	
HK (<i>Fa # M</i>): T	T	t d	tP	D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	50	53	62	75	87
	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow S_I$	S_I	S_2	K
			↓	↓	↓
			HK _S :	HK:	HK:
			IAC-MC	HC	EC
SK (<i>Do # M</i>):	TG	TG sg DG SG	SG	S	
HK _S (<i>Re M</i>): tP	tP t dP T	T	Tp	DP	
HK (<i>Fa # M</i>): DG	DG sp – tG	tG	s	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$T(\rightarrow P_{1.1})$		S_I	$M_T - S_I$		I: 21/29 II: 11/29 D/R: 11/29 T: 50/40	c. 62 S_I

COMENTARIOS

Aspectos diversos. Hasta la llegada de la Sonata n° 154, esta será la última sonata del Ms. de Madrid por estudiar,⁹⁷ aunque no cabe duda de que es una de las más famosas y grabadas de todo el repertorio soleriano, algo acorde con sus merecimientos. Como es habitual en esta colección, la estructura temática es sencilla, con una división del Grupo *P* que responde a la idea de *presentación* y *continuación/cadencial* explicada por Caplin. Del característico ritmo inicial (al que sobra la indicación de tresillo) deriva la *T*, una frase única cuyo sorprendente recorrido tonal termina en una IAC prolongada sobre la SK en modo menor. Todavía más inesperada resulta la primera frase del Grupo *S*, que realiza una modulación melódica convirtiendo el *do #* de la SK en 3ª de la SK_S (*La M*), lugar en el que se ubica. El análisis funcional sugiere que esta región armónica es también la SK: **tG**, por lo que a pesar de la aparente lejanía, dicha región retiene la funcionalidad de la SK esperada, aunque vista en modo menor. La II Parte repite las relaciones tonales, ahora entre *Re M* (HK: **tG**) y *Fa # M* (HK: **T**), pero ahora se inserta una pequeña desviación a través de *si m*, región muy relacionada con ambas tonalidades. Por tanto, se trata de uno de los casos más claros y originales de exposición en tres tonalidades. Además de esto, la obra forma parte de la *Sonata agrupada 85-90*, como se observa por su colocación en el Ms., corroborado en este caso por la infrecuente tonalidad elegida, que sólo se repite en Soler en la Sonata n° 79.

⁹⁷ Véase el comentario a la Sonata n° 84.

6 Sonatas - Obra 4ª/1 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1/9	5/13	16	20	24	30	35	40	44/48	52
Andantino con moto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	P_2'	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1\text{ ANT}}$	$S_{1\text{ CONS}}$	S_2	K
				↓	HK: PAC		↓	SK: HC-MC		↓
										SK: PAC
SK (Sol M):					S	T	T			
HK (Do M):					T	T D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	59	64	72	78	82	86	89	94	98/102	106
	N	$\rightarrow S_2$	$\rightarrow T_{1.2}$ (RT)	$P_{1.1}'$	$[P_{1.2}]$	$[T_{1.2}']$	$S_{1\text{ ANT}}$	$S_{1\text{ CONS}}$	S_2	K
							↓			↓
							HK: HC-MC			HK: PAC
SK (Sol M):		T [Sp]D	S	S						
HK (Do M):		D [Tp] SP	T	T	T	T	T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1				$M_V - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_O - P_2$ $M_O - T_{1.1}$ $M_O - T_{1.2}$		I: 34/24 II: 30/24 D/R: 19/35 T: 58/54	c. 78 $P_{1.1}$ c. 86 $[T_{1.2}]$

COMENTARIOS

Tipo y otros aspectos. Comienza aquí el otro grupo que nos ha llegado completo de la serie de 6 Sonatas que Soler compuso en sus años finales. Esta obra data, según Rubio, de 1779, y está formada por seis sonatas en cuatro movimientos con el esquema Moderado – Rápido – Minueto (1º y 2º) – Rápido. Los movimientos moderados iniciales –de tempo más bien Andante o Andantino– utilizan modelos formales idénticos a los movimientos rápidos, por lo que no es necesario variar la tipología o el esquema. En este caso se trata de una *forma de sonata* evidente por la Rec. en la primera *crux* desde $P_{1.1}$ (con una pequeña modificación ornamental), precedida por una clara RT basada en el último módulo de la T.⁹⁸ La segunda *crux* marca la vuelta del módulo $T_{1.2}$ (omitiendo el comienzo y con una pequeña variación) ya ubicado en la HK y seguido por la sección S + K.

⁹⁸ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la Sonata n° 32. Sin embargo, para Dieckow no es suficiente esta *retransición* para considerar el comienzo de la Rec. en el c. 78 con la reprise de $P_{1.1}$, alargándolo hasta la llegada del Grupo S y ofreciendo por tanto un recuento de 30/25 cc. para D/R (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/1 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	15	24	32	40	47	55	66	77
Allegro di molto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.2}$	T_1	$T_{2.1}$	$T_{2.2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	S_{CONS}'	K
			↓				↓			↓
			HK: PAC				SK: EC			SK: EC
SK (Sol M):			S	T	T	T		
HK (Do M):	T	T	D	D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	82	99	115	125	131	140	147	155	166	177
	→ $P_{1.2}$	N_1	N_2	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{2.2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	S_{CONS}'	K
			(RT)				↓			↓
							HK: PAC			HK: PAC
SK (Sol M):	T	Sp	Sp	T	T	S	S			
HK (Do M):	D	Tp	Tp	D	D	T	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1.1				$M_O - T_1$ $M_O - T_{2.1}$		I: 46/35 II: 65/35 D/R: 43/57 T: 81/100	c. 125 $P_{1.1}$ c. 140 $T_{2.2}$

COMENTARIOS

Tipo. La Rec. empieza en la primera *crux* con la reprise de todo el Grupo *P* (sin repetición del segundo módulo) tras una clara *RT*, tras lo cual la vuelta del último módulo de la *T* en la *HK* a partir de la segunda *crux* prepara la entrada del Grupo *S*. Un ejemplo muy claro del tipo *forma de sonata*.⁹⁹

⁹⁹ Dieckow empieza la Rec. en el c. 140 con $T_{2.2}$, obviando la reprise del Grupo *P* como parte de dicha Rec., por lo que en su recuento escribe 58/42 cc. para D/R (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/1 (1779)

Minueto 1º							Minueto 2º [Trio]				
	[I PARTE]			[II PARTE]			[I PARTE]		[II PARTE]		
c.	1	3 ³	8 ³	13	17	20 ³	25 ³	30 ³	33 ³	41 ³	49 ³
Andante maestoso	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>B</i> _{1.1}	<i>B</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂ '	<i>C</i> _{1.1}	<i>C</i> _{1.2}	<i>D</i> _{1.1}	<i>D</i> _{1.2}	<i>C</i> _{1.2} '
	SK (<i>Sol M</i>): T			Sp T	[S]	S	S T		Sp T	[T]	S
HK (<i>Do M</i>):	T	D		Tp D	[T]	T	T	T D	Tp D	[D]	T
<hr/>											
Minueto 1º											
c.	1	3 ³	8 ³	13	17	20 ³					
	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>B</i> _{1.1}	<i>B</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂ '					
	SK (<i>Sol M</i>): T			Sp T	[S]	S					
HK (<i>Do M</i>):	T	D		Tp D	[T]	T					

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min.: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 c/ reprise parcial)	A: 12 * B+A': 12
Trio : C : : D C' :	Trio: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 c/ reprise parcial)	C: 12 * D+C': 20
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

Este es el primer *Minueto* que encaja perfectamente en el modelo más frecuente en la sonatas clásicas, que consiste en una estructura global ternaria con el esquema *Minueto – Trio – Minueto D.C.* Aquí sólo cambia la denominación de las partes: *Minueto 1º* y *Minueto 2º*, pero su intención formal es evidente por el D.C. escrito al final del segundo de ellos. Ambos bloques están contruidos como una pequeña frase ternaria, el esquema más habitual en estos casos, con una estructura tonal idéntica, además, que consiste en el desplazamiento de la HK a la SK en la I Parte, la presentación de una idea nueva al comienzo de la II Parte aunando la mecánica de desarrollo con una retransición que prepara la vuelta de la HK, donde se produce la reprise sólo del material temático ubicado sobre la SK en la I Parte.

6 Sonatas - Obra 4ª/1 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	12	15 ² /31 ²	19 ² /35 ²	23 ² /39 ²	27 ² /43 ²	47 ²	51 ²	57
Allegro pastoril	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	$S_{3.1}$	$S_{3.2}$	K
		↓	↓			↓				↓
		HK:	HK:			SK:				SK:
		EC	HC-MC			HC				EC

SK (Sol M): S T T

HK (Do M): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	61		69	77
	→ $P_{1.1}$		N_1	N_2
SK (Sol M):	T Sp	Tp	Tp	Sp
HK (Do M):	D Tp	Dp	Dp	Tp

c.	83	86	90 ² /106 ²	94 ² /110 ²	98 ² /114 ²	102 ² /118 ²	122 ²	126 ²	132
	$[P_{1.1}]$	$[P_{1.2}]'$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	$S_{3.1}$	$S_{3.2}$	K
			↓		↓				↓
			HK:		HK:				HK:
			HC-MC		HC				EC

SK (Sol M): S

HK (Do M): T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 5				$M_O - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_V - P_{1.2}$ $M_O - T$		I: 15/45 II: 30/45 D/R: 22/53 T: 60/75	c. 83 $[P_{1.1}]$ c. 90 ² $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo. Todos los movimientos finales de este grupo de sonatas llevan el adjetivo “pastoral” o “pastoril” junto al tempo, utilizando además todos ellos el típico compás de 6/8. La amplitud del Grupo S obliga en este movimiento a una pequeña modificación del esquema, ubicando en dos niveles diferentes el Des. y la Rec. En efecto, hay tres claros temas en el espacio S, dos de ellos presentados en bloque y repetidos, todo lo cual alarga su duración hasta triplicar la de la sección $P + T$. La Rec. se inicia en la primera *crux* con la reprise acortada del Grupo P, con una alteración que permite además un final en HK: HC más acorde con la continuación en Do M. La evidente intención de hacer oír el material inicial en la tónica principal proporciona así el retorno simultáneo requerido por el tipo de *forma de sonata*.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Dieckow ubica la Rec. en el c. 90 con la llegada del Grupo S, sin incluir en ella la evidente aunque ligeramente alterada reprise del Grupo P (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/2 (1779)

I PARTE (EXP.)									
c.	1	5 ²	10	17 ² /27 ²	21 ²	31 ²	37	43	
Andante con moto	P	T _{1.1} ↓ HK: PAC	T _{1.2}	S _{1.1} (→P) ↓ SK: HC-MC	S _{1.2}	S _{1.2} '	S ₂ (→P)	K ↓ SK: PAC	
SK (La M):		S	S T	T T					
HK (Re M):	T	T	T D	D					
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	49	59	75	79 ²	85 ² /95 ²	89 ²	99 ²	105	111
	→T _{1.2} N		P	[T _{1.1} + T _{1.2}] ↓ HK: PAC	S _{1.1} (→P) ↓ HK: HC-MC	S _{1.2}	S _{1.2} '	S ₂ (→P)	K ↓ HK: PAC
SK (La M):	d S	Sp T dP Sp	S	S	T	S			
HK (Re M):	Sp T	Tp D S Tp	T	T	D	T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1	S _{1.1} (→P) S ₂ (→P)			M ₀ – T		I: 17/31 II: 37/31 D/R: 26/42 T: 48/68	c. 75 P c. 85 S _{1.1}

COMENTARIOS ¹⁰¹

Tipo y modificaciones. Otro ejemplo de *forma de sonata* donde la Rec. empieza en la primera *crux* con *P* completo y con una reprise condensada de los dos módulos de la *T*, que acorta sus 12 cc. originales a 5, por omisión de varios de sus motivos integrantes. El final del Des. viene marcado por una semicadencia en la dominante del relativo que enlaza directamente con el retorno de la HK, procedimiento de origen barroco que perdura en el Clasicismo europeo en general, incluso en Haydn y Mozart, y relativamente frecuente en las sonatas de Soler.

¹⁰¹ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como la *Sonata n° 54* en *Do M* en el Vol. 3 (véase el Apéndice 1), y, aparte de la tonalidad, hay algunas pequeñas diferencias entre ambas versiones debidas a divergencias entre las fuentes. En la edición primitiva el título de la obra era *Sonata de clarines*, calificativo que no aparece en esta nueva ubicación como 1º movimiento (en *Re M*) de la *Sonata n° 92*. En todo caso, dicho calificativo tiene un carácter de *tópico*, es decir, de alusión a un tipo de escritura, pero no implica en absoluto un destino organístico que, por otra parte, estaría fuera del estilo en esta obra. Véanse en este sentido los comentarios a las *Sonatas n° 53, 137 (II) y 138*.

6 Sonatas - Obra 4ª/2 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	13/21	29	38	46	60	74/80	86
Presto assai	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T_1	T_2	S_{ANT}	S_{CONS}	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
		↓			↓		↓	
		HK:			SK:		SK:	
		HC			HC-MC		PAC	
SK (<i>La M</i>):		S	T					
HK (<i>Re M</i>):	T		T	D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	91	98	104	122	134	143	150	164	178/184	190
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow S_{1.2}$	$\rightarrow T_2$	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T_2	S_{ANT}	S_{CONS}	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
						↓			↓	
						HK:			HK:	
						HC-MC			PAC	
SK (<i>La M</i>):	d	d	S	Sp	S		S			
HK (<i>Re M</i>):	Sp	Sp	T	Tp	T					

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2				$M_O - T_1$		I: 45/45 II: 59/45 D/R: 31/73 T: 90/104	c. 122 $P_{1.1}$ c. 143 T_2

COMENTARIOS

Tipo. La clara reprise a partir de la primera *crux* de casi toda la sección $P + T$ al comienzo de la Rec. y la seguridad en el manejo de las modificaciones tonales en la T (transposición una 4ª alta a partir de la segunda *crux* para iniciar los compases de correspondencia) para reexponer la sección $S + K$ en la HK en la II Parte muestran una evidente familiaridad con el tipo *forma de sonata*, como se ha visto en anteriores movimientos de esta *Obra 4ª*.

Aspectos temáticos y armónicos. El Grupo S está construido según el esquema del período de 16 cc. (Caplin 1998: 65 y ss.), contando cada dos compases originales como uno sólo de 6/8, que es el hipercompás realmente percibido, y con antecedente y consecuente de 7 cc., en vez de 8 cc. Por otra parte, resulta interesante observar que el curso tonal del Des. es el mismo (aquí con alguna región armónica menos) que el empleado en el I Mov. de esta sonata, por lo que también termina el Des. con una semicadencia sobre la dominante del relativo, retornando acto seguido a la HK.¹⁰²

¹⁰² También aquí empieza Dieckow la Rec. en el c. 143 con la reprise de T_2 , obviando la vuelta del Grupo P como parte de dicha Rec. De ahí su recuento de 51/53 cc. para D/R (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/2 (1779)

Minueto													
	[I PARTE]						[II PARTE]						
c.	1	9	13	17	21	25	29	37	41	43	45	49	
Andante largo	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$T(\rightarrow A_{1.2})$	$A_{2.1}$	$A_{2.2\ ANT}(\rightarrow A_{1.2})$	$A_{2.2\ CONS}$	$B_{1.1}$	$B_{1.2}$	$[A_{1.1}]$	$[T]$	$A_{2.2\ ANT}$	$A_{2.2\ CONS}$	
	SK (<i>La M</i>):		S T	T			T		S				
HK (<i>Re M</i>):	T	T D	D			D		T.....					
<hr/>													
[Trio]													
	[I PARTE]			[II PARTE]									
c.	53 ³	57 ³	61 ³	68 ³	72 ³	76 ³							
Allegro	C_{ANT}	C_{CONS}	D	RT	C_{ANT}	C_{CONS}							
	SK (<i>La M</i>):		S T	[S]	S								
HK (<i>Re M</i>):	T		T D	[T]	T								
<hr/>													
Minueto													
	[I PARTE]						[II PARTE]						
c.	1	9	13	17	21	25	29	37	41	43	45	49	
Andante maestoso	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$T(\rightarrow A_{1.2})$	$A_{2.1}$	$A_{2.2\ ANT}(\rightarrow A_{1.2})$	$A_{2.2\ CONS}$	$B_{1.1}$	$B_{1.2}$	$[A_{1.1}]$	$[T]$	$A_{2.2\ ANT}$	$A_{2.2\ CONS}$	
	SK (<i>La M</i>):		S T	T			T		S				
HK (<i>Re M</i>):	T	T D	D			D		T.....					

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min.: Sonata binaria	A: 28 * B+A: 24
Trio : C : : D C :	Trio: Pequeña frase ternaria (subtipo 4 con reprise	C: 8 * D+C: 20
Minueto D.C.	completa)	

COMENTARIOS

El III Mov. se basa aquí de nuevo en la estructura global ternaria *Minueto – Trio – Minueto D.C.* El primer bloque, denominado en este caso *Minuetto*, está construido como una pequeña sonata binaria, donde el Grupo *P* incluye la frase A_1 y el Grupo *S* la frase A_2 , mediando entre ellos una *T*. La frase *B* ocupa el Des. y la reprise acortada de A_1 y *T* más la vuelta completa de A_2 constituyen la Rec. El segundo bloque –que carece de título– responde al esquema de la pequeña frase ternaria, subtipo 4 con reprise completa de la frase *C*.

6 Sonatas - Obra 4ª/2 (1779)

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 9² 13² 22 29² 37²/46² 41²/50² 55 57²/61² 65

Allegro pastoril $P_{1\text{ ANT}}$ $P_{1\text{ CONS}}$ $P_{2.1}$ $P_{2.2}$ T_1 $T_2 (\rightarrow P_{2.1})$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K_1 K_2 K_1

↓ HK: PAC ↓ SK: HC-MC ↓ SK: EC

SK (*La M*): S [T] T T T

HK (*Re M*): T T [D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 69 73² 81² 93 99² 105² 113²/122² 117²/126² 131 133²/137² 141

$P_{1\text{ CONS}}$ $P_{2.2}$ $\rightarrow K_2$ $\rightarrow S_{1.2}$ $[T_1 <]$ T_2 $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K_1 K_2 K_1

↓ HK: HC-MC ↓ HK: EC

SK (*La M*): T T Sp S S S

HK (*Re M*): D D Tp T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 3	$T_2 (\rightarrow P_{2.1})$					I: 37/31 II: 45/31 D/R: 31/45 T: 68/76	c. 103 [$T_1 <$]

COMENTARIOS

Aspectos temáticos. Al igual que sucedió con el IV Mov. de la *Sonata n° 91*, presenta este último movimiento una gran proliferación temática en todos los grupos, si bien dentro de un carácter unificado por el tópico *pastoral*, asociado como siempre al empleo del compás de 6/8. La II Parte empieza con la reprise literal de dos de los módulos de *P* en la SK, y la Rec. se manifiesta con la vuelta de los dos módulos de la *T*. En el primero de ellos se produce una modificación aparentemente contradictoria que se clarifica cuando se concilian la omisión de los primeros cuatro compases de T_1 y la expansión por progresión de los cuatro últimos, de forma que a partir del c. 103² se inicia la *crux* y los compases de correspondencia. Resulta llamativo el hecho de que dentro del grupo conclusivo la frase inicial vuelva al final tras la repetición de la segunda frase, una estructura temática única en este espacio.¹⁰³

¹⁰³ No se puede dejar de advertir el parecido –más intencional que exacto– entre el tema $S_{1.1}$ de esta sonata y el tema S_2 de la *Sonata n° 132*.

6 Sonatas - Obra 4ª/3 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	6	11	15	18	22	26	32	38
Andante amabile espressivo	$P_{1\text{ ANT}}$	$P_{1\text{ CONS}}$	$P_{2.1}$ ↓ HK: PAC	$P_{2.2.}$ ↓ HK: HC	$T (\rightarrow P_1)$	S_1 ↓ SK: HC-MC	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$	K ↓ SK: PAC
SK (Do M):		S		[T]		T..... T			
HK (Fa M):	T			[D]		D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	43	60	65	70	74	80	86
	N	$\rightarrow T$	$P_{1\text{ ANT}}$	S_1 ↓ HK: HC-MC	$S_{2\text{ ANT}}$	$S_{2\text{ CONS}}$	K ↓ HK: PAC
SK (Do M):	T Sp S	[Sp]	S				
HK (Fa M):	D Tp D	[Tp]	T				T..... T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3 FP 12	$T (\rightarrow P_1)$			$M_O - P_{1\text{ CONS}}$ $M_O - P_2$ $M_O - T$		I: 21/21 II: 27/21 D/R: 22/26 T: 42/48	c. 65 $P_{1\text{ ANT}}$ c. 70 S_1

COMENTARIOS¹⁰⁴

Modelo formal-funcional. En este movimiento reaparece el caso de *doble modelo formal-funcional*. Por una parte, la estructura en forma de período de P_1 (con Ant. y Cons. irregulares de 5 cc.) conduce al **FP 3**, mientras que la ausencia de un cierre satisfactorio para P_2 y la posterior llegada de la T pertenecen al modelo **FP 12**. La T deriva de P_1 , lo que contribuye a unificar más la sección $P + T$, que termina aquí con una SK: HC para dar paso al Grupo S . Dentro de este grupo, por su parte, la segunda frase también está construida como un período (con semifrases de 6 cc., en este caso). La Rec. se inicia en la primera *crux* con la reprise de $P_{1\text{ ANT}}$ en su altura original, seguida por la vuelta desde la segunda *crux* de la sección $S + K$ transportada a la HK.

¹⁰⁴ Hay un error en Dieckow, quien escribe 46 cc. para la I Parte, cuando en realidad son 42. Quizá se debe a una repetición innecesaria a partir del c. 32 que Rubio no ha corregido pero cuya redundancia es evitable. Tampoco aquí considera suficiente la reprise de $P_{1\text{ ANT}}$ como señal para el comienzo de la Rec., que ella ubica ya en el c. 70 con la llegada del Grupo S (1971:269).

6 Sonatas - Obra 4ª/3 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	17	25	36
Allegro ma non presto	P	P / T	S	$S <$	$K (\rightarrow S)$
		↓	↓		↓
		HK:	SK:		SK:
		HC	HC-CF		IAC
	SK (<i>Do M</i>):	S	T.....T		
HK (<i>Fa M</i>):	T	T	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	43	45	53	60	70	81
	$\rightarrow P$	$\rightarrow S$	N	P / T'	$S <$	$K (\rightarrow S)$
					↓	↓
					HK:	HK:
					HC-CF	PAC
SK (<i>Do M</i>):	T	d dP	S	S dP	S	
HK (<i>Fa M</i>):	D	Sp S	T	T S	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 11.3	$K (\rightarrow S)$	P / T		$M_O - P$ $M_T - P/T$ $M_O - S$		I: 16/26 II: 27/18 D/R: 17/28 T: 42/45	c. 60 P / T' c. 65 ² P / T'

COMENTARIOS

Tipo y modelo formal-funcional. A pesar de que la Rec. empieza con la fusión de P / T , la reprise de P basta para asegurar la impresión del retorno simultáneo de P y de la HK. El modelo formal-funcional **FP 11.3** –que responde a la fusión P / T – se articula a partir de una HK: HC que cierra la primera exposición de P y de una SK: HC que prepara, tras P / T , la llegada del Grupo S .¹⁰⁵ La primera *crux* marca la reprise de P / T en su altura original, y la segunda señala el momento a partir del cual dicho grupo temático se modifica para iniciar los compases de correspondencia.

Derivaciones, fusiones, variantes y modificaciones. El Grupo conclusivo cita el motivo en terceras de S . Por otra parte, la fusión de P y T muestra la típica dinámica de un material funcional que se convierte «por el camino» en otra zona funcional. La repetición de la frase S está expandida por repetición de los motivos finales, y en la II Parte la reprise de P / T se modifica tonalmente para recorrer el camino de HK: S a la dominante de la HK, equivalente al de la I Parte, al tiempo que sólo se reexpone la frase S expandida, no la original. Es interesante observar que el comienzo de este movimiento (4 + 4 corcheas descendentes en la m.d. recorriendo en escala descendente el espacio entre $\hat{1} - \hat{5}$ y $\hat{4} - \hat{1}$) será utilizado para abrir el IV Mov. de la *Sonata n° 99* (compuesta presumiblemente sólo cuatro años después).

¹⁰⁵ Dieckow ubica la Rec. a partir de la llegada de S en el c. 70, por lo que su recuento ofrece 28/19 cc. para D/R (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/3 (1779)

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	7	13	19	25	29	33	39
Maestoso	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i>	<i>A_{2.1}</i>	<i>A_{2.2}</i>	<i>B</i>	<i>A_{1.1} / A_{1.2}</i>	<i>A_{2.1}</i>	<i>A_{2.2}</i>
SK (<i>Do M</i>):	T				Sp T S			
HK (<i>Fa M</i>):	T D				Tp D T			

Minueto 2º [Trio]

	[I PARTE]		[II PARTE]					
c.	45 ³	49 ³	53 ³	61 ³	77 ³	85 ³	89 ³	
Allegro	<i>C_{ANT}</i>	<i>C_{CONS}</i>	<i>D₁</i>	<i>D₂</i>	<i>D₃</i>	<i>C_{ANT}</i>	<i>C_{CONS}</i>	
SK (<i>Fa M</i>):	T SP		SP D Tp		Tp T D			
HK (<i>Do M</i>):	T		S D D T Sp		Sp S T			

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	7	13	19	25	29	33	39
Maestoso	<i>A_{1.1}</i>	<i>A_{1.2}</i>	<i>A_{2.1}</i>	<i>A_{2.2}</i>	<i>B</i>	<i>A_{1.1} / A_{1.2}</i>	<i>A_{2.1}</i>	<i>A_{2.2}</i>
SK (<i>Do M</i>):	T				Sp T S			
HK (<i>Fa M</i>):	T D				Tp D T			

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Mín: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A: 24 * B+A: 20
Trio : C : : D C :	Trio: Pequeña frase ternaria (subtipo 4 con reprise completa)	C: 8 * D+C: 40
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

La estructura global ternaria *Minueto – Trio – Minueto D.C.* vuelve a gobernar el III Mov. Llama la atención en este caso la expansión de la sección *D* en el Trío, que se prolonga –como consecuencia de sus tres frases– durante 32 cc., marcadas además por la indefinición tonal debida a la alternancia entre la región de la **D** y la región de la **S** y su relativo menor **Sp**.

6 Sonatas - Obra 4ª/3 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	12	19	30	37	43/47	51
Allegro molto	P_1	P_2	T_1	$S_{I\text{ ANT}}$	$S_{I\text{ CONS}}$	S_2	$K(\rightarrow S_2)$
	↓	↓	↓	↓			↓
	HK:	HK:	HK:	SK:			SK:
	PAC	IAC		HC-MC			EC
SK (<i>Do M</i>):			S	[T]	T..... T		
HK (<i>Fa M</i>):			T	T	[D]	D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	59	67	70	75	82	88	95	101/105	109
	$\rightarrow P_1$	$\rightarrow P_2$	K/P_2	$[P_1]$	T_2	$S_{I\text{ ANT}}$	$S_{I\text{ CONS}}$	S_2	$K(\rightarrow S_2)$
			(RT)		↓				↓
					HK:				HK:
					HC-MC				EC
SK (<i>Do M</i>):			T	Sp	Sp	[Sp S] S			
HK (<i>Fa M</i>):			D	Tp	Tp	[Tp T] T	T	T..... T	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1	$K(\rightarrow S_2)$			$M_O - P_1$ $M_O - P_2$ $M_S - T_1$ $(\Rightarrow T_2)$		I: 29/29 II: 29/29 D/R: 16/42 T: 58/58	c. 75 [P ₁] c. 88 $S_{I\text{ ANT}}$

COMENTARIOS

Modificaciones. La Rec. se inicia en la primera *crux* con la reprise (abreviada por omisión de la parte final) de P_1 , que llega tras una clara *RT* derivada de P_2 , motivo por el cual esta segunda frase es omitida después.¹⁰⁶ Lo más notable es, sin embargo, este primer ejemplo de sustitución de un material por otro completamente distinto, algo que sucede aquí con la frase T_1 empleada en la I Parte, que en la II Parte es sustituida por la frase T_2 , en realidad una simple dominante mantenida (D_M). Es interesante observar también que esta es la única obra –junto con la *Sonata n° 156*– que emplea el compás de 9/8, y al igual que sucederá en dicha sonata, lo hace asociándolo a un tempo es muy rápido.

¹⁰⁶ Dieckow no incluye la reprise de P_1 y la nueva T_2 como parte de la Rec., a pesar de la clara *RT* que se expone anteriormente, por lo que sus datos para D/R son 29/29 cc. (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/4 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	15	19	26	33	40
Andantino gracioso e con moto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_1 (\rightarrow P)$	T_2	S_{ANT}	S_{CONS}	K
		↓	↓	↓	↓		↓
		HK: HC	HK: PAC	HK: HC	SK: HC-MC		SK: PAC
		SK (<i>Re M</i>):	S	S T	T T		
HK (<i>Sol M</i>):	T	T	T D	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	45	52	58	64	71	78	85
	$\rightarrow P / T_1$	N	P_{ANT}'	T_2	S_{ANT}	S_{CONS}	K
					↓		↓
					HK: HC-MC		HK: PAC
SK (<i>Re M</i>):	T D	D T S			S		
HK (<i>Sol M</i>):	D SP	SP D T S	S T		T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 6	$T_1 (\rightarrow P)$			$M_T - P_{ANT}$ $M_O - P_{CONS}$ $M_V - P_{ANT}$ $M_O - T_1$		I: 25/19 II: 26/19 D/R: 13/32 T: 44/45	c. 58 P_{ANT}' c. 64 T_2

COMENTARIOS¹⁰⁷

Modelo formal-funcional. Este movimiento se ajusta al **FP 6**, un modelo formal-funcional del que sólo existen dos ejemplos más, las *Sonatas n° 39* y *95/I*, debido a las estrictas condiciones temáticas y cadenciales que impone la categoría. En efecto, a partir de un Grupo *P* que puede estar organizado como un período (como aquí sucede), se llega tras una HK: PAC a una *T* en dos frases, la primera de las cuales termina con una HK: HC, mientras que la segunda –tras la pertinente modulación– se cierra ya en una SK: HC, para terminar con una SK: PAC cerrando el Grupo *S*. Todas estas cadencias se producen aquí con meridiana claridad, en uno de los movimientos más cercanos ya al estilo clásico centroeuropeo que se encuentran en la producción final de Soler.

Crux. La reprise de P_{ANT} en la tonalidad original viene señalada por la primera *crux*, aunque en el transcurso de este antecedente se produce una variante acompañada de un giro hacia la HK: S, con el fin de preparar el terreno para la vuelta en la segunda *crux* de T_2 en la misma región, iniciándose así los compases de correspondencia que reproducen el mismo recorrido tonal de la I Parte pero ahora en la HK.

¹⁰⁷ Dieckow empieza la Rec. en el c. 64 con al llegada de T_2 , obviando la reprise de P_{ANT} , y de ahí sus datos para D/R, que ofrecen 19/27 cc. (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/4 (1779)

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	9	15	20	24		30	34	38		43 ² /47 ²	53
Allegro non troppo	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T / S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$		$T / S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$	$S_2 (\rightarrow P_{1.2})$		K
		↓					↓			↓		↓
		HK:					SK:			SK:		SK:
		EC					PAC			PAC		PAC

SK (Re M): [T] T [T] T T

HK (Sol M): T [D] D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	62	66	74	83/87	90		95	99	105	109	113	118 ² /122 ²	128
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow S_{1.2}$	$P_{1.1}$	$T / S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3}$	$T / S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3}$	S_2		K'
			(RT)	↓				↓			↓		↓
				HK:				HK:			HK:		HK:
				EC				PAC			PAC		PAC

SK (Re M): Sp T T Tp TP → S

HK (Sol M): Tp D D Dp DP → T [T] T [T] T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 8.1	$S_{1.3} (\rightarrow P_{1.2})$ $S_2 (\rightarrow P_{1.2})$	$T / S_{1.1}$	T	$M_O - P_{1.2}$ $M_V - K$		I: 19/42 II: 33/42 D/R: 21/54 T: 61/75	c. 83 $P_{1.1}$ c. 90 $T / S_{1.1}$

COMENTARIOS¹⁰⁸

Modelo formal-funcional. También encaja este II Mov. en un modelo formal-funcional –el **FP 8.1**– con sólo dos ejemplos (el otro es la *Sonata n° 101*), que se caracteriza por la fusión de la *T* con el primer módulo o frase del Grupo *S*, seguida –tras una SK: PAC– del segundo módulo o frase del Grupo *S*, que a su vez pasa por otra SK: PAC antes de alcanzar el Grupo conclusivo. En este caso, además, el recorrido temático y cadencial muestra los siguientes rasgos: el Grupo *P* se cierra con una HK: EC, es decir, una cadencia evadida (en la terminología de Caplin) debida a la superposición de la presunta y esperada PAC con el enlace que conduce a $T / S_{1.1}$; el Grupo *S* se divide en dos frases, la primera de las cuales está formada a su vez por tres módulos, el primero de los cuales ($S_{1.1}$) se fusiona con *T*, y el segundo ($S_{1.2}$) deriva claramente del primero, aunque con un sentido más afirmativo; además de esto, toda la frase S_1 (incluida la fusión inicial) se repiten, lo que supone la aparición de dos SK: PAC (cc. 29 y 43), a diferencia del modelo original del **FP 8.1**, en el que sólo se espera una; todo esto implica, finalmente, la existencia de una anomalía debida a la *interpolación temática* de la función *T* dentro del espacio *S* (cc. 30 y ss.), donde la reprise de dicha *T* tiene lugar en un espacio funcionalmente extraño y con un carácter retroactivo que rompe con la habitual linealidad temporal del discurso temático-funcional.¹⁰⁹ Una de las consecuencias de esta expansión del Grupo *S* es la duración de la sección *S* + *K*, que supera en más del doble la de la sección *P* + *T* (admitiendo como comienzo de la primera el c. 20).

¹⁰⁸ También aquí ignora Dieckow la reprise de $P_{1.1}$ y ubica el comienzo de la Rec. con la llegada de $T/S_{1.1}$, y por ello escribe 28/47 para D/R (1971: 269).

¹⁰⁹ El otro ejemplo de interpolación se encuentra en la *Sonata n° 95/2*.

6 Sonatas - Obra 4ª/4 (1779)

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	5	9	14	17	21	25	30
Maestoso	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$	$B_{1.1}(\rightarrow A_{2.2})$	$B_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$
SK (<i>Sol M</i>):	T				S	S → [Tp]		
HK (<i>mi m</i>):	t	tP			sP	sP → [t]		t

Minueto 2º [Trio]

c.	33	37	41	48	57	61	65	73	81	85
Allegro molto	C_{ANT}	C_{CONS}	$D_{1.1}$	$D_{1.2}$	C_{ANT}	C_{CONS}	$D_{2.1}$	$D_{2.2}$	C_{ANT}	C_{CONS}
SK (<i>mi m</i>):	sP s		tP	tP			t	s	tP t	tP
HK (<i>Sol M</i>):	T		S Sp T	T		Tp	Sp T Tp T			

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	5	9	14	17	21	25	30
Maestoso	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$	$B_{1.1}(\rightarrow A_{2.2})$	$B_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$
SK (<i>Sol M</i>):	T				S	S → [Tp]		
HK (<i>mi m</i>):	t	tP			sP	sP → [t]		t

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A: 16 * B+A: 16
Trio : C : : D ₁ : : C : : D ₂ : : C :	Trio: Rondó en 5 partes	C: 8 * D ₁ : 16
Minueto D.C.		C: 8 * D ₂ : 16

COMENTARIOS

Nos encontramos aquí con el primer caso de movimiento escrito en una tonalidad diferente (*mi m*) al resto de la sonata (*Sol M*), aunque esta última tonalidad es utilizada aquí como SK. Además, en el Trio se produce una inversión del proceso, ya que la HK es ahora *Sol M* y la SK (en D_2) es *mi m*. También se observa la utilización del esquema del rondó a 5 partes dentro del *Trio*, aunque la estructura global sigue siendo la del *Minueto – Trio – Minueto D.C.*

6 Sonatas - Obra 4ª/4 (1779)

I PARTE (EXP.)

c. 1 5/9 13 20/26 32 39/45 51 59

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ T $S_{1.1}$ $S_{1.2 ANT}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2 CONS}$ $K(\rightarrow S_{1.1})$

↓ HK: SK: SK:

EC HC-MC EC

SK (*Re M*): S T T T

HK (*Sol M*): T T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 72 86 102 106 110 113/119 125 132/138 144 152

N_1 N_2 $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $[T]$ $S_{1.1}$ $S_{1.2 ANT}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2 CONS}$ $K(\rightarrow S_{1.1})$

(RT) ↓ HK: HK:

HC-MC EC

SK (*Re M*): T Sp T d S S S

HK (*Sol M*): D Tp D Sp T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1	$K(\rightarrow S_{1.1})$			$M_O - T$		I: 19/52 II: 41/52 D/R: 30/63 T: 71/93	c. 102 $P_{1.1}$ c. 110 [T]

COMENTARIOS¹¹⁰

Tipo. Tras una segunda frase N cuya parte final ejerce una clara función de retransición, esta sonata reexpone $P_{1.1}$ y $P_{1.2}$ completos (omitendo sólo la repetición del segundo módulo), y el fragmento final de la T para preparar la semicadencia, lo que permite clasificar este movimiento como un tipo *forma de sonata* prácticamente idéntico al modelo clásico habitual.¹¹¹

Crux. La primera *crux* coincide con el retorno simultáneo del Grupo P en la HK, y la segunda *crux* marca la reprise del final de la T transportado una 5ª J baja preparando el retorno del Grupo S también en la HK.

¹¹⁰ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como la *Sonata n° 45* en el Vol. 3 (véase el Apéndice 1).

¹¹¹ Dieckow hace aquí lo más difícil, es decir, ubicar la Rec. a partir del c. 110 con la llegada de $[T]$, en lugar de empezarla con la clara reprise del Grupo P , que se escucha casi completo, y de ahí su recuento de 38/55 cc. para D/R (1971: 269).

6 Sonatas - Obra 4ª/5 (1780)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	17	21	24	27		31	36	40		44	55
Andante gracioso con moto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{2.1}$	$T_{2.2} (\rightarrow P_{CONS})$		S_{1ANT}	S_{1CONS}	$S_{2.1} (\rightarrow P)$	$S_{2.2}$	K	
		↓	↓		↓			↓				↓	
		HK:	HK:		HK:			SK:				SK:	
		HC	PAC		HC			HC-MC				PAC	

SK (*Mi M*): S T T T

HK (*La M*): T T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	58		70		83	86		92	97	101		105	113
	$\rightarrow P$		N		RT	P_{ANT}		S_{1ANT}	S_{1CONS}	$S_{2.1} (\rightarrow P)$	$S_{2.2}$	K	
								↓				↓	
								HK:				HK:	
								HC-MC				PAC	

SK (*Mi M*): T Sp Sp S d [S] S S

HK (*La M*): D Tp Tp T Sp [T] T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 6	$T_{2.2} (\rightarrow P_{CONS})$ $S_{2.1} (\rightarrow P)$			$M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$		I: 30/27 II: 34/27 D/R: 28/33 T: 57/61	c. 86 P_{ANT} c. 92 S_{1ANT}

COMENTARIOS

Tipo. Como sucede en otros muchos casos, la *forma sonata* se manifiesta aquí en el retorno simultáneo del Ant. de P en la HK, cuyo final en HK: HC hace innecesaria la reprise de la T y permite el enlace directo con el Grupo S .¹¹²

Modelo formal-funcional. Esta es la tercera de las sonatas –junto con las *Sonatas n° 39* y *94/1*– que responden al **FP 6**, cuyas estrictas condiciones cadenciales y temáticas justifican la escasez de ejemplos que encajen en el modelo.

¹¹² También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*. Sin embargo, Dieckow no considera esta reprise de P_{ANT} como parte de la Rec., que ella ubica a partir del c. 92, por lo que en su recuento salen 35/28 cc. para D/R, lo que incluye una pequeña discrepancia de dos cc. más para la II Parte (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 4ª/5 (1780)

I PARTE (EXP.)

c. 0^2 5^2 9^2 13^2 17^2 22^2 26^2 31^2

**Allegro
espressivo
ma non presto**

$P_{1\text{ ANT}}$ $P_{1\text{ CONS}}$ $P_{2,1}$ $P_{2,2}$ $T_{1,1}$ $T_{1,2}$ $T_{1,3}$ $T_{1,2} <$

↓ HK: PAC ↓ HK: HC ↓ SK: HC-MC

SK (Mi M): S T

HK (La M): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c. $43^2/47^2$ 51^2 55^2 $61^2/65^2$ 69^2 $73^2/79^2$ 85^2 89^2 101^2 110

$S_{1,1}$ $S_{1,2}$ $[T_{1,2} <]$ $S_{1,1}$ $S_{1,2}$ $K_{1,1}$ $K_{1,2}$ $\rightarrow P_2$ $\rightarrow P_1$ $\rightarrow S_{1,1}$

↓ SK: PAC (RT)

SK (Mi M): T T T d S T S

HK (La M): D D Sp T D T

c. 118^2 122^2 126^2 136^2 144^2 148^2 $154^2/159^2$ 162^2 $166^2/172^2$ 178^2

$P_{1\text{ CONS}}$ $P_{1\text{ ANT}}$ $T_{1,2} <$ $S_{1,1}'$ $S_{1,2}$ $[T_{1,2} <]$ $S_{1,1}$ $S_{1,2}$ $K_{1,1}$ $K_{1,2}$

↓ HK: HC-MC ↓ HK: PAC

SK (Mi M): S S

HK (La M): T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2	$S_{1,3} (\rightarrow T_{1,2})$			$M_O - P_2$ $M_O - T_{1,1}$ $M_O - T_{1,3}$ $M_V - S_{1,1}$		I: 43/46 II: 47/46 D/R: 29/64 T: 89/93	c. 118^2 $P_{1\text{ CONS}}$ c. 126^2 $T_{1,2} <$

COMENTARIOS¹¹³

Aspectos temáticos y modificaciones. Al igual que en la Sonata n° 33, la proliferación temática en todos los grupos obliga a la utilización de tres líneas de análisis. Esta obra contiene otro ejemplo de *interpolación temática*, basado aquí en la parte final del módulo $T_{1,2} <$ que se escucha tras los dos módulos del Grupo S y antes de la repetición de los mismos. La modificación de $S_{1,1}$ en la Rec. puede ser un simple error del copista, o bien a una fusión de las dos apariciones de $S_{1,1}$ en la Exp. en una sola.

¹¹³ Dieckow ubica la Rec. a partir del c. 126^2 , obviando la reprise de P_1 como parte de ella (1971: 270). Por otro lado, aunque sea un material formulario, se debe mencionar la similitud del comienzo de $P_{2,1}$ con los cc. 36-38 (y equivalentes) del tema $S_{1,1}$ en la Sonata n° 134 (II), perteneciente a la Obra 3ª de 1778.

6 Sonatas - Obra 4ª/5 (1780)

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	5	9		13	17	21	25
Maestoso	A_I	$A_{2,1}$	$A_{2,2}$		$B_{1,1}$	$B_{1,2}$	$A_{2,1}$	$A_{2,2}'$
SK (<i>Mi M</i>):		S	S	T	t	dP	d	dP S
HK (<i>La M</i>):	T	T	T	D	d	S	Sp	S S T

Minueto 2º [Trio]

c.	29	37	45	49	56 ³	61	69	77
Allegro	C_{ANT}	C_{CONS}	$D_{1,1}$	$D_{1,2}$	$D_{1,3}$	$D_{2,1}$	$D_{2,2}$	D_3
SK (<i>Re m</i>):		Sp	T	D				Dp
HK (<i>La M</i>):	T	d	S	T				Tp

Minueto 1º

	[I PARTE]				[II PARTE]			
c.	1	5	9		13	17	21	25
Maestoso	A_I	$A_{2,1}$	$A_{2,2}$		$B_{1,1}$	$B_{1,2}$	$A_{2,1}$	$A_{2,2}'$
SK (<i>Mi M</i>):		S	S	T	t	dP	d	dP S
HK (<i>La M</i>):	T	T	T	D	d	S	Sp	S S T

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : $B A'$:	Min: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A : 12 * $B+A'$: 16
Trio : C : : D_1 : : D_2 : : D_3 : : C :	Trio: Rondó en 7 partes (si se intercala C)	C : 16 * D_1 : 16
Minueto D.C.	Pequeña frase binaria (subtipo 1)	D_2 : 16 * D_3 : 8

COMENTARIOS

La sección de *Minueto* responde a la habitual estructura de la pequeña frase ternaria, con modificación tonal de A' para realizar el mismo recorrido que en A_I ($T \rightarrow D$) ahora con destino a la HK ($S \rightarrow T$). Sin embargo, la sección de *Trio* de nuevo se aleja de los esquemas convencionales, adaptándose mejor a la pequeña frase binaria con considerable expansión de la 2ª parte ($D_1 + D_2 + D_3$), o incluso al rondó en 7 partes, suponiendo como posible entonces la vuelta de C entre las sucesivas frases D .

6 Sonatas - Obra 4ª/5 (1780)

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	15	20	27/31	35	40/44	48	53/62	70
Allegro pastoril	$P_{1\text{ ANT}}$	$P_{1\text{ CONS}}$	$P_{2,1}$	$P_{2,2}$	T	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	S_2	K
			↓		↓	↓					↓
			HK: PAC		HK: HC	SK: HC-MC					SK: EC

SK (*Mi M*): T T T

HK (*La M*): T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	78	92	104	108		115/119	123	128/132	136	141/150	158
	$\rightarrow P_1$	$\rightarrow P_{2,1}$	$\rightarrow T$	T		$S_{1,1}'$	$S_{1,2}$	$S_{1,1}'$	$S_{1,2}$	S_2	K
						↓					↓
						HK: HC-MC					HK: EC

SK (*Mi M*): T S dP dP S S

HK (*La M*): D T S S T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2				$M_V - S_{1,1}'$		I: 26/51 II: 37/51 D/R: 30/58 T: 77/88	c. 108 T

COMENTARIOS

Aspectos temáticos. Sólo cabe destacar en esta sonata la estructura del Grupo S, basado en dos temas, el primero de ellos subdividido en dos módulos de los cuales el primero ($S_{1,1}$) se repite y el segundo no, y a su vez todo el bloque se repite, lo mismo que la segunda frase (S_2). Todo esto explica la considerable extensión de la sección $S + K$ en relación con $P + T$. En la II Parte se produce una ligera modificación de $S_{1,1}$ en forma de relleno del espacio con disminuciones.

Modelo formal-funcional. A pesar de la estructura de tipo período en P_1 , no es posible encajar este movimiento en el FP 3 por la presencia de una segunda frase P_2 que termina en HK: HC, cadencia que contradice el habitual cierre de un período y rompe por ello con la impresión de grupo temático cerrado. Lo mismo sucede en el II mov. de esta misma sonata.

6 Sonatas - Obra 4ª/6 (1780)

I PARTE (EXP.)								
c.	1	5	10	16	20	25/34	29/38	42
Andante gracioso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{2.1}$	$P_{2.2}$	T	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K
			↓		↓	↓		↓
			HK:		HK:	SK:		SK:
			PAC		HC	HC-MC		PAC
SK ($Si \flat M$):					S [T]	T T		
HK ($Mi \flat M$): T					T [D]	D		
II PARTE (DES. + REC.)								
c.	49	63	68	73/82	77/86	90		
	$\rightarrow P_{2.1}$	$P_{1.2}$	T	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	K		
				↓		↓		
				HK:		HK:		
				HC-MC		PAC		
SK ($Si \flat M$): T S Sp S			dP [S]	S				
HK ($Mi \flat M$): D T Tp T			S [T]	T T				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2				$M_O - P_{1.1}$ $M_O - P_2$		I: 24/24 II: 24/24 D/R: 14/34 T: 48/48	c. 63 $P_{1.2}$ c. 68 T

COMENTARIOS

Tipo. La Rec. se inicia en la primera *crux* con la reprise de $P_{1.2}$, pero como este módulo comparte con $P_{1.1}$ los tres compases iniciales, la sensación de retorno al comienzo es la misma que si comenzara con este último módulo.¹¹⁴ Esta reprise se produce, además, tras una HC en la **D** del HK: **Tp**, uno de los procedimientos más habituales aparte de la *RT* convencional sobre la **D** de la HK. La segunda *crux* marca el retorno de la *T* transportada una 5ª J baja para iniciar los compases de correspondencia.

¹¹⁴ Sin embargo Dieckow prefiere ver la Rec. a partir de la reprise de la *T* en el c. 68, y de ahí que sus datos para D/R sean 19/29 (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 4ª/6 (1780)

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	20	25	30/42	33/45	37	49	53	57
Allegro cantabile	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3 ANT}$	$S_{1.3 CONS}$	K_1	$K_2 (\leftrightarrow S_{1.1})$
		↓	↓		↓				↓	
		HK:	HK:		SK:				SK:	
		HC	PAC		HC-MC				EC	

SK ($Si \flat M$):

S

T T

HK ($Mi \flat M$): T T D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	65	84	93/105	96/108	100	112	116	120
	$\rightarrow S_{1.1}$	P_{ANT}'	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.3 ANT}$	$S_{1.3 CONS}$	K_1	$K_2 (\leftrightarrow S_{1.1})$
			↓				↓	
			HK:				HK:	
			HC-CF				EC	

SK ($Si \flat M$): Sp S d [Sp] SHK ($Mi \flat M$): Tp T Sp [Tp] T

T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3	$K_2 (\leftrightarrow S_{1.1})$			$M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$ $M_V - P_{ANT}$		I: 29/35 II: 28/35 D/R: 19/44 T: 64/63	c. 84 P_{ANT} c. 93 $S_{1.1}$

COMENTARIOS ¹¹⁵

Tipo. Un ejemplo de la mecánica del tipo *forma de sonata* en Soler, cuya Rec. sólo necesita recordar el módulo P_{ANT} (con una ligera modificación ornamental en su parte final), y aprovechando que termina en HK: HC dar paso a $S_{1.1}$ que también empieza sobre la D de la HK. Como hemos visto en otros casos, omite la T por innecesaria desde el punto de vista tonal. De nuevo aquí la reprise de P_{ANT} –y la primera *crux*– se producen tras una HC sobre la D del HK: Tp, como en el I Mov. ¹¹⁶

Estructura melódica. Tanto el Grupo P como el Grupo S están contruidos como períodos. Sin embargo, mientras P se divide en un antecedente y un consecuente de 9 y 10 cc., respectivamente, la construcción de S es más compleja, puesto que muestra tres módulos diferenciados que se repiten sin variación, y es sólo el tercero de ellos el que cambia su final para cerrarse en una PAC. Considerado como una frase unitaria, se trataría de un antecedente de 12 cc. y de un consecuente de 11 cc.

¹¹⁵ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como la *Sonata n° 41* (véase el Apéndice 1).

¹¹⁶ Tiene que haber un error en los datos de Dieckow para D/R, que son 38/25, puesto que esto implicaría ubicar la Rec. en el c. 103, un punto en el que no comienza ningún material (1971: 270). Quizá los números deben ser 28/35, lo que coincide con mi división en secciones de la II Parte, aunque la Rec. debe ubicarse ya en el c. 84 con la reprise de P_{ANT} , lo que cambia los datos para D/R a 19/44 cc. Además de esto, la autora considera que el tema inicial pertenece al tipo tercero de grupos temáticos iniciales, es decir, que está formado por dos unidades, ocupando los cc. 1-19 y 20-29 y sin transición posterior (1971: 28; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra más bien que la segunda unidad puede asumir perfectamente la función de T.

6 Sonatas - Obra 4ª/6 (1780)

Minueto 1°

	[I PARTE]				[II PARTE]				
c.	1	5	12	16	20	28	32	36	40
Suo tempo	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$	$B (\rightarrow A_1)$	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}'$	$A_{2.2}$
	SK ($Si \flat M$): T				[Sp]	S			
HK ($Mi \flat M$):	T D				[Tp]	T			

Minueto 2° [Trio]

	[I PARTE]		[II PARTE]								
c.	44	52	60	64	72	80	84	92	100	44	54
Allegro	C_{ANT}	C_{CONS}	$D_{1.1}$	$D_{1.2}$	C_{ANT}	$D_{1.1}$	$D_{1.2}$	C_{CONS}	D_2	[C_{ANT} C_{CONS}]	
	SK ($Fa M$):		T		S	T		S	Sp		
HK ($Si \flat M$):	T		D		T	D		T	Tp	T	

Minueto 1°

	[I PARTE]				[II PARTE]				
c.	1	5	12	16	20	28	32	36	40
Suo tempo	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}$	$A_{2.2}$	$B (\rightarrow A_1)$	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$	$A_{2.1}'$	$A_{2.2}$
	SK ($Si \flat M$): T				[Sp]	S			
HK ($Mi \flat M$):	T D				[Tp]	T			

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A: 19 * B+A': 24
Trio : C : : D ₁ C : : D ₂ : : C :	Trio: Rondó en 7 partes	C: 16 (8)
Minueto D.C.		D ₁ : 12 * D ₂ : 8

COMENTARIOS

La sección de *Minueto* responde a la habitual estructura de la pequeña frase ternaria, con modificación tonal y melódica de $A_{2.1}$ para permanecer en la HK. La sección de *Trio* se aleja también aquí de los esquemas convencionales, acercándose más al rondó en 7 partes, por la vuelta intercalada del Ant. o del Cons. de C entre las repeticiones de D_1 y tras la llegada de D_2 .¹¹⁷

¹¹⁷ Aunque el D.C. señala al Minueto 1°, la vuelta debe ser al Minueto 2°, es decir, a la frase C completa del Trio. Este Minueto –por cierto– añade la denominación “en Rondó”, lo que ratifica el esquema formal de rondó observado en el Trio de esta sonata, y por añadidura en las *Sonatas n° 94 y 95*.

6 Sonatas - Obra 4ª/6 (1780)

I PARTE (EXP.)

c.	1	8	14 ² /18 ²	22 ²	26 ²	30 ² /42 ²	38 ² /50 ²	54 ²	58 ²	62 ²	66 ²
Allegro non molto	P_1	P_1'	P_2	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	S_2	S_2'	$K_{1,1}$	$K_{1,2}$
				↓ HK: HC		↓ SK: IAC				↓ SK: PAC	

SK ($Si \flat M$): S T T THK ($Mi \flat M$): T T D D**II PARTE (DES. + REC.)**

c.	70	76	84 ²	92 ²	101	103 ²	107 ² /119 ²	115 ² /127 ²	131 ²	135 ²	139 ²	143
	$\rightarrow P_1$	N_1	$\rightarrow P_2$	N_2	$[P_1]$	$T_{1,2}$	$S_{1,1}$	$S_{1,2}$	S_2	S_2'	$K_{1,1}$	$K_{1,2}$
						↓ HK: IAC					↓ HK: PAC	

SK ($Si \flat M$): T Sp T Sp` Sp SHK ($Mi \flat M$): D Tp D Tp Tp T T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.1				$M_O - P_{1,1}$		I: 30/39 II: 40/35 D/R: 33/42 T: 69/75	c. 101 [P_1] c. 103 ² $T_{1,2}$

COMENTARIOS¹¹⁸

Tipo. No es suficiente en este caso la reprise de la cabeza de P_1 para proporcionar una sensación de retorno adecuada para la categoría de *forma de sonata*, por lo que parece más aconsejable clasificarla como un *sonata binaria* con una Rec. que recupera un fragmento de P y el segundo módulo de la T . Al igual que en el I y II Mov. de esta sonata, la Rec. empieza tras una HC sobre la **D** del HK: **Tp**.¹¹⁹ En ese punto se encuentra la primera *crux*, por el mantenimiento de la altura original, mientras que poco después el retorno de $T_{1,2}$ se produce ya transportado una 4ª J alta para permitir la reprise del Grupo S en la HK.

¹¹⁸ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como la *Sonata n° 42* (véase el Apéndice 1).¹¹⁹ De nuevo se encuentra un importante error en Dieckow, quien ofrece 49/28 cc. como recuento para D/R, lo que supone empezar la Rec. en el c. 119, es decir, a partir de la repetición de la frase S_1 , dejando fuera de la Rec. la primera reprise de S_1 (c. 107) y la vuelta parcial de P_1 y de $T_{1,2}$ (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 8ª/1 (1783)

I PARTE (EXP.)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	14	19	29	36	46
Allegretto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	$K_1 (\rightarrow T_{1.1})$	K_2
	↓	↓			↓		↓	
	HK:	HK:			SK:		SK:	
	HC	PAC			HC-MC		PAC	
SK (Mi M):		S	T		T T			
HK (La M):	T	T	D		D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	49	62	65 ²	70	80	87	97
	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	P_{ANT}	S_{ANT}	S_{CONS}	$K_1 (\rightarrow T_{1.1})$	K_2
				↓		↓	
				HK:		HK:	
				HC-CF		PAC	
SK (Mi M):	T Sp	S [Sp]	S				
HK (La M):	D Tp	T [Tp]	T		T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3	$K_1 (\rightarrow T_{1.1})$			$M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$		I: 18/30 II: 21/30 D/R: 17/34 T: 48/51	c. 65 ² P_{ANT} c. 70 S_{ANT}

COMENTARIOS

Tipo. La Rec. empieza en la primera *crux* con la reprise de P_{ANT} , cuyo final en HK: HC prepara la llegada del Grupo S sin necesidad de la T. Este retorno fue precedido por una HC sobre la D del HK: Tp, procedimiento habitual también en otras sonatas (v. Sonata n° 96) cuando no se emplea la RT convencional.¹²⁰

¹²⁰ Dieckow no considera la reprise de P_{ANT} como parte de la Rec., que ella empieza con el Grupo S, y por ello su recuento da 21/30 cc. para D/R (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 8ª/1 (1783)

Minueto 1°							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	1	5		9	21	25	
[Senza tempo]	A_{ANT}	A_{ANT}		$B (\rightarrow A)$	A_{ANT}	A_{CONS}	
SK (<i>Mi M</i>):	S	[T]	S Sp	S		
HK (<i>La M</i>):	T	[D]	T Tp	T	
<hr/>							
Minueto 2° [Trio-menor]							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	29	33		37	41	45	49
Allegro	C_{ANT}	C_{CONS}		D_{ANT}	D_{CONS}	D_{ANT}	D_{CONS}
SK (<i>Do M</i>):	Tp	Tp T		T	Tp	
HK (<i>la m</i>):	t	t tP		tP	t
<hr/>							
Minueto 1°							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	1	5		9	21	25	
[Senza tempo]	A_{ANT}	A_{ANT}		$B (\rightarrow A)$	A_{ANT}	A_{CONS}	
SK (<i>Mi M</i>):	S	[T]	S Sp	S		
HK (<i>La M</i>):	T	[D]	T Tp	T	

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min: Pequeña frase ternaria (subtipo 2 con repetición Ant.)	A: 8 * B+A: 20
Trio : C : : D :	Trio: Pequeña frase binaria (subtipo 1)	C: 8 * D: 16
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

La sección de *Minueto* sigue el esquema de la pequeña frase ternaria, con la salvedad de que en la I Parte se repite A_{ANT} y es en la II Parte cuando se escucha el Cons. adecuado. El *Trio* se basa en dos frases de tipo período, la segunda de las cuales se ubica primero en HK: **tP** y finalmente regresa a HK: **t**.

6 Sonatas - Obra 8ª/1 (1783)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	14 ²	18 ²		
Andantino con moto	A_{ANT}	A_{CONS}	B_1	$B_{2.1}$	$B_{2.2}$		
		$SK_1 (Mi M):$	S	T	T		
HK (La M):	T		T	D	D		
<hr/>							
c.	26 ²	30 ²	35	40	47	57	61
	A_{ANT}	A_{CONS}	$C_{1.1}$	$C_{1.2}$	C_2	$C_{1.2}'$	C_2'
		$SK_2 (fa \# M):$	t	tP	tP s	s	tP [t]
SK (La M):	T		Tp	T	T Sp	Sp T	[Tp]
<hr/>							
c.	67 ²	71 ²					
	A_{ANT}	A_{CONS}					
HK (La M):	T						

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 5 partes A B A C A	A: Frase tipo Período (subtipo 2) B: Frase tipo Híbrido 1 C: Pequeña frase ternaria con vuelta de C_2 a modo de Coda	A: 8 B: 18 C: 33

COMENTARIOS

De nuevo encontramos un *rondó* como parte de una sonata, algo que sucede en las tres conservadas de esta *Obra 8ª* ocupando el III Mov. Se trata de un *rondó en 5 partes* donde *B* se ubica principalmente en la HK: **D** y *C* en el HK: **Tp**. Las proporciones son crecientes en cuanto a duración, al igual que sucedió en la *Sonata-rondó n° 58*. Los tipos internos de frase siguen respondiendo a los modelos habituales con algunas variantes que aparecen reseñadas.

6 Sonatas - Obra 8ª/1 (1783)

I PARTE (EXP.)

c.	1	11	15	23	32/50	36/54	40/58	44/62	67	72
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{2.1}$	$P_{2.2}/T$	$S_{1.1}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.2} <$	K_1	K_2
		↓		↓					↓	
		HK:		HK:					SK:	
		HC		HC-MC					EC	
SK (Mi M):					S T T					
HK (La M): T					T	D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	76	89	99	103/121	107/125	111/128	115/133	138	143			
	N	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	$S_{1.2} <$	K_1	K_2			
		(RT)		↓				↓				
				HK:				HK:				
				HC-MC				EC				
SK ($Mi\ M$): T tG dp tG S												
HK ($La\ M$): D tP s tP T				<table border="1"><tr><td>S</td><td>T</td><td>T</td></tr></table>						S	T	T
S	T	T										

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 11.1		$P_{2.2}/T$	$S_{1.1}$	$M_0 - P_2$ $M_0 - T$		I: 31/44 II: 27/44 D/R: 13/58 T: 75/71	c. 89 $P_{1.1}$ c. 103 $S_{1.1}$

COMENTARIOS¹²¹

Tipo. La reprise a partir de la primera *crux* de la primera frase de *P*, con su final en HK: HC, prepara el camino a la vuelta de la sección *S + K* en la HK desde la segunda *crux*, en otro ejemplo claro del tipo *forma de sonata*.

Modelo formal-funcional y variantes. Presenta este movimiento un **FP 11.1**, que se materializa en este caso en la fusión del segundo módulo de la segunda frase del Grupo *P* con la *T*, lo que implica la ausencia de una *T* independiente. Por otra parte, la primera aparición de $S_{1.1}$ se ubica en la SK: S, y es en la repetición de este módulo cuando se alcanza la SK convencional. En la II Parte sucede lo mismo en relación con la HK.

¹²¹ Dieckow no incluye la clara reprise de la frase P_1 como parte de la Rec., que ella ubica sin embargo en el c. 103 con la llegada del Grupo *S* (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 8ª/2 (1783)

I PARTE (EXP.)

c.	0^2	9^2	20	25	30	43	56	64
Allegretto	P_{ANT}	P_{CONS}	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K_I	K_2
	↓	↓			↓		↓	
	HK:	HK:			SK _S :		SK:	
	HC	PAC			HC-CF		PAC	
SK ($Fa M$):			S d		[T] T T			
HK ($Si_b M$):	T		T Sp		[D]			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	68 ²	73	79 ²	88	94	107	120	128
	$\rightarrow P$	$\rightarrow_{T_{1.2}} P_{CONS}$		$T_{1.1}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K_I	K_2
		(RT)			\downarrow		\downarrow	
					HK _S :		HK:	
					HC-CF		PAC	

SK (*Fa M*): **T Tp Tp s S**

HK (*Si $\not\vdash$ M*): **D Dp Dp t T tP [dP] d [T] T T**

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3.2				$M_O - P_{ANT}$ $M_T - P_{CONS}$ $M_A - P_{CONS}$ $M_O - T_{L,2}$		I: 29/39 II: 25/39 D/R: 11/53 T: 68/64	$c. 79^2$ P_{CONS} $c. 88$ $T_{L,1}$

COMENTARIOS ¹²²

Modelo formal-funcional y modificaciones. El final de la *T* viene marcado por una HC sobre la dominante de *do m* (SK: **d**), región tonal que ocupaba la parte final de la *T*, y por ello una SK_S que al llegar el Grupo *S* deja paso a la SK_P o SK sin más, primero implicada y después realizada. La Rec. empieza con la reprise en la primera *crux* de *P_{CONS}* en una versión modificada que incluye un breve desarrollo secundario pasando fugazmente por **Sp** y con más tiempo por **tP**, aunque al final se apunta hacia **dP**. El módulo *T_{1,1}* vuelve a partir de la segunda *crux* –continuando la afinidad funcional– en la HK: **d**, momento en el que ya se recupera el mismo camino tonal que en la I Parte, ahora en la HK.

¹²² El recuento de 23/41 cc. para D/R no aclara en Dieckow en qué punto localiza el comienzo de la Rec., puesto que según esos datos se situaría en algún lugar intermedio entre la reprise de $T_{1,1}$ y la llegada del Grupo S (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 8ª/2 (1783)

[Minueto 1º]							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	1	5		9	13	21	25
[Senza tempo]	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$		$B_{1.1}$	$B_{1.2}$	$A_{1.1}$	$A_{1.2}'$
	SK ($Fa\ M$):			T	T Sp	S	
HK ($Si\ \flat\ M$):	T			D	D Tp	T	
<hr/>							
[Minueto 2º] [Trio-menor]							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	29	33		41		45	
Senza tempo	C_1	C_2		$D_1\ (\rightarrow C_1)$		$D_2\ (\rightarrow C_2)$	
SK ($Re\ \flat\ M$):	Tp	T		T		Tp	
HK ($si\ \flat\ m$):	t	tP		tP		t	
<hr/>							
[Minueto 1º]							
	[I PARTE]			[II PARTE]			
c.	1	5		9	13	21	25
[Senza tempo]	$A_{1.1}$	$A_{1.2}$		$B_{1.1}$	$B_{1.2}$	$A_{1.1}$	$A_{1.2}'$
	SK ($Fa\ M$):			T	T Sp	S	
HK ($Si\ \flat\ M$):	T			D	D Tp	T	

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Proporciones
Minueto : A : : B A' :	Mín: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A: 8 * B+A': 20
Trio : C : : D :	Trio: Pequeña frase binaria (subtipo 3)	C: 12 * D: 12
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

La sección de *Minueto* sigue el esquema de la pequeña frase ternaria, y el *Trio* se basa en la pequeña frase binaria. Se repite aquí la estructura tonal del *Minueto* de la *Sonata n° 97*, con un *Trio* basado en el empleo de la HK minorizada (aquí $si \flat m$) y de su relativo mayor ($Re \flat M$) como SK.

6 Sonatas - Obra 8ª/2 (1783)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	12 ²	16 ²	20 ²	25	29 ²	33 ²	39 ²	43 ²
[Senza tempo]	A _{I ANT}	A _{I CONS}	A ₂	A _{I ANT}	A _{I CONS}	B _{1.1}	B _{1.2}	B _{2.1}	B _{2.2}	B _{2.1} '	B _{2.3}
SK (Fa M):						S	S	T			
HK (Si ♭ M):	T	Tp	T			T	T	D			
<hr/>											
c.	50 ²	54 ²				59	63 ²	70 ²	74 ²	82	88
	A _{ANT}	A _{CONS}				C ₁	C ₂	T ₁	C ₂	→C ₁	T ₂
SK (Fa M):						S	T	S D	D	D T	
HK (Si ♭ M):	T					T	D	T SP	SP	SP D	S [Tp]
<hr/>											
c.	93 ²	97 ²	101 ²								
	A ₂	A _{I ANT}	A _{I CONS}								
HK (Si ♭ M):			Tp	T							

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 5 partes A B [A] C [A]	A: Pequeña frase ternaria (subtipo 3) B: Pequeña frase binaria (subtipo 3 con expansión en $B_{2.3}$) C: Sentencia de 16 c. (subtipo 2 con sust. de rep. de C_1 por T_1)	A: 20 B: 30 C: 35

COMENTARIOS

Este movimiento responde de nuevo al esquema del *rondó en 5 partes*, aunque la reprise de A es siempre parcial: después de B sólo se recapitula A_1 , y después de C se repite lo que falta, es decir, $A_2 + A_1$. Debido a la compleja estructura de B y de C, los tipos fraseológicos mencionados suponen sólo una aproximación que no puede reflejar todas las variantes que aquí se encuentran.

6 Sonatas - Obra 8ª/2 (1783)

I PARTE (EXP.)

c. 1 9 25 35 39/43 47 54 58/62 66 72

Allegro P_1 P_2/T_1 T_2 $S_{1.1} (\rightarrow P_2/T_1)$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ $S_{1.1}'$ $S_{1.2}'$ $S_{1.3}$ K

↓ HK: PAC

↓ SK_S: HC-MC

↓ SK: PAC

↓ SK: EC

SK (*Fa M*): S D T T

HK (*Si \flat M*): T T SP D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 83 96 129 135 143 147/151 155 162 166/170 174 180

$\rightarrow P_1 \rightarrow S$ RT P_1 $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}$ K

↓ HK: PAC

↓ HK: PAC

↓ HK: EC

SK (*Fa M*): S d Sp t dp [s] S

HK (*Si \flat M*): D Sp Tp d s [t] T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 11.2	$S_{1.1} (\rightarrow P_2/T_1)$	P_2/T_1	$S_{1.1}'$ $S_{1.2}'$	$M_O - P_2$ $M_O - T$		I: 34/48 II: 61/48 D/R: 52/57 T: 82/109	c. 135 P_1 c. 143 $S_{1.1}$

COMENTARIOS ¹²³

Modelo formal-funcional, fusiones y variantes. La segunda frase del Grupo *P* se fusiona con la primera de la *T*, lo que impide la existencia de una cadencia cerrando el Grupo *P*. Al igual que sucedió en el I Mov., el final de la *T* viene marcado por una HC sobre la dominante en este caso de *Do M* (SK: D), región tonal que ocupaba también la parte final de la *T*, una SK_S que al llegar el Grupo *S* deja paso a la SK principal, todo lo cual conduce al **FP 11.2**. Las variantes de $S_{1.1}$ y $S_{1.2}$ durante su repetición (cc. 54, 58/62) consisten en un intercambio de materiales entre manos, trocado que sin embargo no reaparece en la II Parte. La Rec. viene precedida por una RT sobre la dominante de la HK minorizada, que al llegar la reprise de P_1 en la primera *crux* retoma su modo mayor.

¹²³ El dato que escribe Dieckow para la II Parte (118 cc.) debe ser un error, ya que sólo hay 109 cc. Por otra parte, no considera suficiente la RT del c. 129 para considerar la posterior reprise de P_1 como parte de la Rec., que ella ubica a partir del Grupo *S* con un recuento de 60/58 cc. para D/R (1971: 270).

6 Sonatas - Obra 8ª/3 (1783)

I PARTE (EXP.)

c.	0 ²	5 ²	11	17	25	29	36	42 ²
Andantino	$P_{I\text{ CONS}}$	$P_{I\text{ ANT}}$	P_2	$T_{I,1}$	$T_{I,2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
			↓			↓		↓
			HK:			SK:		SK:
			IAC			HC-MC		PAC
SK (Sol M):			S	T	Sp	T	T	T
HK (Do M):	T		T	D	Tp	D	D	D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	50 ²	58 ²	64	72 ²	78	85	91 ²
	$\rightarrow P_1$	N	$\rightarrow T_{I,1}$	$P_{I\text{ ANT}}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
				↓			↓
				HK:			HK:
				HC-MC			PAC
SK (Sol M):	T	Sp	t	sP	[sP s]	S	S
HK (Do M):	D	Tp	d	tP	[tP t]	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1				$M_O - P_{I\text{ CONS}}$ $M_O - P_2$ $M_O - T$		I: 28/22 II: 27/22 D/R: 22/27 T: 50/49	c. 72 ² $P_{I\text{ ANT}}$ c. 78 S_{ANT}

COMENTARIOS¹²⁴

Aspectos temáticos y tipo. La frase inicial tiene una evidente estructura de período, pero con el orden de los módulos invertido, es decir, primero se presenta un consecuente que se cierra con una PAC, y luego un antecedente que queda abierto en una HC. La anomalía se puede solucionar si se considera el Grupo *P* completo, ya que entonces P_2 podría funcionar como la *continuación* abreviada de un sentencia de 16 cc. (subtipo 2) de la que P_1 sería una *presentación* integrada por dos ideas básicas compuestas, cuyo orden no es entonces tan determinante como en el período de 8 cc. Sin embargo, Soler aprovecha el módulo más adecuado de los dos ($P_{I\text{ ANT}}$) para iniciar la Rec. en la primera *crux* y conseguir así una *forma de sonata* en la que se omiten los restantes módulos de *P* y de la *T*, ya que el citado módulo termina en HK y prepara perfectamente la entrada del Grupo *S* a partir de la segunda *crux*.¹²⁵

¹²⁴ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como el primero de la *Sonata n° 60* (véase el Apéndice 1). Existen algunas pequeñas divergencias en el número de compases entre la edición del Vol. III (donde incluyó la primera versión) y la incluida en este Vol. VI, donde ya aparece correctamente ubicada.

¹²⁵ También Heimes considera este movimiento como ejemplo de tipo D –*forma de sonata*– (1969: 108). Véase la nota a la *Sonata n° 32*.

6 Sonatas - Obra 8ª/3 (1783)

Minueto 1º

	[I PARTE]			[II PARTE]				
c.	1	5		9	13	17	21	25
Con espíritu	A	A'		B _{1.1}	B _{1.1} '	B _{1.2}	A	A'
SK (Sol M):				T	S		
HK (Do M):	T		D	T	T

Minueto 2º [Trio]

	[I PARTE]			[II PARTE]		
c.	29	33		37	45	49
Tutto staccato	C _{1.1}	C _{1.2}		D	C _{1.1}	C _{1.2} '
SK (Do M):	Tp	T		T	Tp
HK (la m):	t	tP		tP	t

Minueto 1º

	[I PARTE]			[II PARTE]				
c.	1	5		9	13	17	21	25
Con espíritu	A	A'		B _{1.1}	B _{1.1} '	B _{1.2}	A	A'
SK (Sol M):				T	S		
HK (Do M):	T		D	T	T

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Proporciones
Minueto : A : : B A' :	Min: Pequeña frase ternaria (subtipo 4 con Ant. repetido)	A: 8 * B+A': 20
Trio : C : : D C' :	Trio: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	C: 8 * D+C: 16
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

Tanto la sección de *Minueto* como el *Trio* siguen el esquema de la pequeña frase ternaria, aunque los subtipos son diferentes. La estructura tonal del movimiento se basa aquí en el empleo en el *Trio* del relativo menor de la HK (*la m*), no de la propia HK minorizada, como sucedió en las *Sonatas n° 97 y 98*.

6 Sonatas - Obra 8ª/3 (1783)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	12 ²	16 ²	22	25 ²
Allegretto	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} '	<i>B</i> _{1.1}	<i>B</i> _{1.2}	<i>B</i> _{1.2}
				SK ₁ (<i>Sol M</i>):	S	T	
HK (<i>Do M</i>):	T	D	[t]	T	T	D	
c.	29 ²	33 ²			37 ²	43 ²	
	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}			<i>C</i> ₁	<i>C</i> ₂	
				SK ₁ (<i>Sol M</i>):	T		
HK (<i>Do M</i>):	T	D			D		
c.	49 ²	53 ²			57 ²	60	62 ² 68 ² 74 ² 77
	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} '			<i>D</i> ₁	<i>D</i> ₁	<i>D</i> _{2.1} <i>D</i> _{2.2} <i>D</i> ₁ <i>D</i> ₁
				SK ₂ (<i>Mi b M</i>):	Tp	T	Tp Tp
HK (<i>Do M</i>):	[t]	T			t	tP	t t
c.	79 ²	83 ²	87 ²	91 ²			
	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} '			
HK (<i>Do M</i>):	T	D	[t]	T			

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 7 partes <i>A B [A] C [A] D A</i>	<i>A</i> : Pequeña frase ternaria (subtipo 1) <i>B</i> : Frase tipo Híbrido 1 (con c.i. expandida) <i>C</i> : Frase tipo Híbrido 1 (con c.i. expandida y final en HC) <i>D</i> : Pequeña frase ternaria (subtipo 1 con idea nueva expandida)	<i>A</i> : 16 (8) <i>B</i> : 13 <i>C</i> : 12 <i>D</i> : 22

COMENTARIOS

A diferencia de los anteriores, este movimiento responde al esquema del *rondó en 7 partes*, aunque también aquí la reprise de *A* es casi siempre parcial: después de *B* sólo se recapitula *A*₁, y después de *C* se repite *A*₂ + *A*_{1.1}'. Sin embargo, después de la sección *D* sí se retoma el estribillo entero. De nuevo la compleja estructura de *B*, *C* y *D* hace que los tipos fraseológicos mencionados sean sólo una aproximación que no puede reflejar todos los matices que aquí aparecen.

6 Sonatas - Obra 8ª/3 (1783)

I PARTE (EXP.)

c. 1 7 14 19 23 28/43 34/49 38/53 57

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}(\rightarrow P)$ $T_{1.2}$ $T_{1.3}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}(\rightarrow P_{1.2})$ K

↓ HK: PAC

↓ SK: HC-CF

↓ SK: PAC

SK (Sol M): dP T Sp T T T

HK (Do M): T S D Tp D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 65 72 84 88 96/111 102/117 106/121 125

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow K$ $P_{1.1}$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.2}$ $S_{1.3}(\rightarrow P_{1.2})$ K

(RT) ↓ HK: HC-CF

↓ HK: PAC

SK (Sol M): T Sp Sp d T [S] S S

HK (Do M): D Tp Tp Sp D [T] T T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 1	$T_{1.1}(\rightarrow P)$ $S_{1.1}(\rightarrow T_{1.2})$ $S_{1.3}(\rightarrow P_{1.2})$			$M_O - P_{1.2}$ $M_O - T$	cc. 72-87	I: 27/37 II: 31/37 D/R: 23/45 T: 64/68	c. 88 $P_{1.1}$ c. 96 $S_{1.1}$

COMENTARIOS ¹²⁶

Tipo y derivaciones. De nuevo basta aquí la reprise del primer módulo del Grupo *P* –omitiedo después todo el material funcionalmente innecesario aunque incluyendo el compás final de $T_{1.3}$ – para consolidar una Rec. con sentido completo. Por otra parte, las derivaciones temáticas sucesivas entre grupos temáticos proporcionan una gran unidad a todo el movimiento.

Acumulaciones. Toda la zona del Des. derivada de los arpeggios del Grupo conclusivo es una extensa zona de *acumulación*, que aquí dura 15 cc. y se apoya en un ciclo de 5ª descendentes que conduce a la HK.

Crux. Tras una *RT* que empieza en el c. 84 como final de la *acumulación* llega la primera *crux* en el c. 88 con el retorno simultáneo de *P* en la HK. La segunda en el c. 96 se ubica con la reprise del Grupo *S* transportado también a la HK, dando paso a los compases de correspondencia.

¹²⁶ Este movimiento fue originalmente editado por Rubio como el segundo de la *Sonata n° 60* (véase el Apéndice 1). Hay bastantes discrepancias entre la primera versión del Vol. III (como presunto integrante de dicha *Sonata n° 60*) y la que publica en el Vol. VI como parte de la *Sonata n° 99*, tanto en lo que respecta a variantes en el interior de los compases como a la repetición de los tres módulos del Grupo *S*, ausente en la primera versión, pero que en ésta proporciona 15 compases de más a cada parte. Es interesante observar –por la cercanía cronológica– el parecido entre el motivo de apertura de este movimiento y el del II Mov. de la *Sonata n° 93* (véase el comentario a esta sonata).

I PARTE (EXP.)							
c.	1	9	15		21	27	33
Adagio- Largo	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T		S	S	K
			↓		↓		↓
			HK: PAC		SK _S : EC		SK: PAC
SK ($Mi \flat M$):		Tp	T	Dp	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> D [T] T [T] T T </div>		
HK (<i>do m</i>):	t	t	tP	d	dP [tP] tP		
II PARTE (DES. + REC.)							
c.	40	46	53	59	64	70	76
	$\rightarrow T / K$	$\rightarrow T$	$\rightarrow P_{1.2} / T$	$\rightarrow P_{1.2}$	S	S'	K
					↓		↓
					HK: HC-MC		HK: PAC
SK ($Mi \flat M$):	T Tp	Sp	S d	Sp	[Tp]		
HK (<i>do m</i>):	tP t	s	sP dp	s	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> [t] t [t] t t </div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.3				M _V – S M _T – S		I: 20/19 II: 24/19 D/R: 24/19 T: 39/43	c. 64 S

COMENTARIOS ¹²⁷

Modelo formal-funcional y modificaciones. La entrada en el Grupo S se produce a través de una cadencia evadida debida a la elisión entre la resolución de la **D** de SK_S: **T** ($Si \flat M$) y el comienzo del Grupo S , lo que clasifica a esta sonata dentro del **FP 1.3**. Por otra parte, la modificación de S en la II Parte no es más que una pequeña elaboración ornamental escrita de la versión original del tema. Es interesante, desde el punto de vista cronológico, observar la similitud del material K en esta sonata en comparación con el empleado en idéntica función en la *Sonata n° 132* (cc. 35 y ss.).¹²⁸ También hay que reseñar que esta es una de las pocas sonatas que lleva una indicación de tempo tan lenta, y de hecho es la única que incluye dos términos alusivos a los *tempi* más lentos posibles (*Adagio-Largo*).

¹²⁷ A partir de esta sonata no es posible establecer comparaciones –salvo excepciones– con los comentarios de Dieckow o Heimes, puesto que ellos no pudieron analizar las sonatas de este volumen VII de Rubio, publicado en 1972 después de la redacción de sus respectivas tesis doctorales. La existencia de algún análisis de sonatas comprendidas entre la *Sonata n° 100* y la *Sonata n° 132* por cualquiera de los dos autores se debe a consultas con otras ediciones que no son la de Rubio (Marvin, especialmente).

¹²⁸ Véase el comentario a la *Sonata n° 132*, donde se especifican además otros parecidos motivicos con sonatas precedentes.

I PARTE (EXP.)

c.	0^2	4^2	8^2	14^2	21		25^2	$34/44$	54	62
[Allegro]	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$P_{2,1}$	$P_{2,2}$	$T / S_{1,1} (\rightarrow P_{1,1})$	$S_{1,2}$	S_2		K_I	$K_2 (\rightarrow S_2)$
				\downarrow			\downarrow		\downarrow	
				HK: PAC			SK: PAC		SK: PAC	
SK (<i>Do M</i>):	T T									
HK (<i>Fa M</i>):	T D									

II PARTE (DES. + REC.)

c.	66^2	72	80	84^2	93/103	113	121
	$\rightarrow P_{2,l}$	N	$T / S_{l,l} (\rightarrow P_{l,l})$	$S_{l,2}$	S_2	K_l	$K_2 (\rightarrow S_2)$
			\downarrow		\downarrow	\downarrow	
			HK _S :		HK:	HK:	
			HC		PAC	PAC	
SK (<i>Do M</i>):	S d	sP dP	S				
HK (<i>Fa M</i>):	T Sp	tP S	T T				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 8.1	$T / S_{l,l} (\rightarrow P_{l,l})$ $K_2 (\rightarrow S_2)$	$T / S_{l,l}$				I: 20/46 II: 13/46 D/R: 13/46 T: 66/59	c. 80 $T / S_{l,l}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. En esta sonata se observa el poco habitual **FP 8.1** –que sólo se encuentra además en la *Sonata n.º 94* (II Mov.)–, debido a la fusión de la *T* con el primer módulo del Grupo *S*. Además de esto, se constata la clara PAC que cierra el Grupo *P*, la derivación de la fusión $T / S_{I,1}$ del primer módulo del Grupo *P*, la derivación de K_2 de S_2 y la PAC que separa la frase S_I de S_2 . El Des. está marcado por el ciclo de 2ª que desde *Fa M* asciende hasta $Si \text{ } \flat M$, una HK_S donde se produce una HC que prepara la reprise del Grupo *S* al coincidir su **D** con la HK: **T**.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	13	17	19	22
Andante	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.2}	<i>S</i> _{1.3}	<i>S</i> _{1.3} / <i>K</i>
	↓		↓		↓	↓
	HK:		SK _S :		SK:	SK:
	IAC		HC-MC		EC	PAC
SK (<i>la m</i>):	s	sP	tP t			
SK _S (<i>Do M</i>):	Sp	S	T	Tp		
HK (<i>re m</i>):	t	t tP	dP d			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	26	32	41	46
	<i>P</i>	→ <i>T</i>	<i>S</i> _{1.1} '	<i>S</i> _{1.3} / <i>K</i> <
			↓	↓
			HK:	HK:
			HC-MC	PAC
SK (<i>la m</i>):	t	t tP s	s	
HK (<i>re m</i>):	d	d dP t	t t	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9.1		<i>S</i> _{1.3} / <i>K</i>	<i>S</i> _{1.1} <i>S</i> _{1.2}	M _T – <i>S</i> _{1.1} M _O – <i>S</i> _{1.2} M _O – <i>S</i> _{1.3} M _E – <i>S</i> _{1.3} / <i>K</i>		I: 12/13 II: 15/11 D/R: 15/11 T: 25/26	c. 41 <i>S</i> _{1.1} '

COMENTARIOS ¹²⁹

Modelo formal-funcional y fusiones La HC sobre la **D** de *Fa M* antecediendo la llegada del Grupo *S* implica la existencia de una SK_S en ese punto, lo que junto con la fusión del módulo final de *S* con *K* justifica su clasificación dentro del **FP 9.1**, un subtipo de modelo del que sólo hay otro ejemplo en la *Sonata n° 4* (compartido además con el **FP 11.2**).

Variantes y modificaciones. Como se ve en el esquema, los dos primeros módulos del Grupo *S* se ubican en una SK_S: (*Do M*) que es el SK: **tP**, y es en el módulo final cuando se alcanza la SK principal. Sin embargo, en la Rec. se produce una primera modificación tonal en *S*_{1.1}, que se reexpone ya en la HK, tras lo cual se omiten *S*_{1.2} y *S*_{1.3} para alcanzar directamente *S*_{1.3} / *K*, que a su vez es expandido por la repetición de los dos últimos compases.

¹²⁹ La *Sonata agrupada 104-102* aparece así ordenada en los dos Mss. en los que se conserva (véase el Apéndice 1). Sin embargo, la secuencia de *tempi* resultante (*Allegro* – *Andante*) contradice la habitual ordenación Lento – Rápido de la típica sonata en dos movimientos. Como sucede en otros casos, puede ser un error del copista o una particularidad de esta sonata agrupada, admitiendo que haya sido concebida como tal (algo que parece muy creíble a la vista de la idéntica brevedad, sencillez temática e incluso anomalías presentes en ambas sonatas). Bob van Asperen las ordena en su tabla según la secuencia original, pero las coloca al revés en la grabación para que el resultado sea el habitual esquema Lento – Rápido.

I PARTE (EXP.)

c. 1 7² 11 15 21 29

Allegro *P* *T* *S*_{1.1} *S*_{1.2} *S*₂ (↔ *P*) *K* (→ *P*)

↓ ↓ ↓ ↓

HK: SK_S: SK: SK:

PAC EC EC EC

SK (*la m*): s tG tG tG dP t t

SK_S (*Fa M*): Tp T T T SP Tg

HK (*re m*): t t tP tP tP S d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 31 36² 40 44 48² 53 57 65

P →*S*_{1.2} *N* *P* →*T* *S*_{1.1}' *S*₂' *K*

↓ ↓ ↓

HK: HK: HK:

HC EC EC

SK (*la m*): t sP s

HK (*re m*): d tP t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.3	<i>S</i> ₂ (↔ <i>P</i>) <i>K</i> (→ <i>P</i>)		<i>S</i> _{1.1} <i>S</i> _{1.2}	<i>M</i> _T – <i>S</i> _{1.1} <i>M</i> _O – <i>S</i> _{1.2} <i>M</i> _V – <i>S</i> ₂		I: 10/20 II: 22/14 D/R: 22/14 T: 30/36	c. 53 <i>S</i> _{1.1} '

COMENTARIOS¹³¹

Modelo formal-funcional y variantes. Al igual que sucedió en la *Sonata n° 102*, con la que parece estar agrupada, también aquí se expone la primera frase del Grupo *S* en una SK_S (*Fa M*, el SK: tG), por lo que la EC preparatoria culmina en la T de esta región tonal, que oficia de punto intermedio entre la HK y la SK principal (*la m*). Es otro ejemplo más de la típica exposición en tres tonalidades que recorre las notas de la tríada principal. Además de eso, aquí el paso a la SK_P se produce mediante un ascenso de 2ª, a través de *Sol M*.

Modificaciones. Al igual que en su pareja, en la Rec. se produce una primera modificación tonal en *S*_{1.1}, que se reexpone ya en la HK, tras lo cual se omite *S*_{1.2} para alcanzar directamente *S*₂, que a su vez varía su motivo melódico inicial, que en correspondencia con la I Parte debería ser *re – si ♭ – si ♭ – la*.

¹³¹ Véase la nota a la *Sonata n° 102*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	4/7	10/13	16	22/26	29 ²	31 ²
Adagio	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	T	S	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
			↓		↓	↓	
			HK:		SK:	SK:	
			HC		HC-MC	PAC	
SK (<i>do m</i>):				tP t	t t		
HK ($Mi \flat$ M): T				T Tp	Tp		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	36	44	49/52	56 ²	58 ²
	$\rightarrow P_2$	T'	S'	$K_{1.1}$	$K_{1.2}$
			↓	↓	
			HK:	HK:	
			HC-MC	PAC	
SK (<i>do m</i>):		sP [t]	[sP s]	tP	
HK ($Mi \flat$ M): S		[Tp]	[S Sp]	T T	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2			S K	$M_T - T$ $M_T - S$ $M_V - S$ $M_T - K$		I: 21/14 II: 13/14 D/R: 8/19 T: 35/27	c. 44 T'

COMENTARIOS

Variantes y modificaciones. Tras un aparentemente inocuo y normativo comienzo, la sorpresa llega en esta sonata cuando la T se mantiene en lo que parecía la región de paso hacia la SK convencional (*do m* de camino hacia $Si \flat$ M), por lo que *do m* (HK: **Tp**) se convierte aquí en la SK para la sección $S + K$. En la II Parte, sin embargo, Soler hace una modificación tonal de la T para que finalmente se quede en la HK, de forma que la sección $S + K$ se recapitule normativamente en $Mi \flat$ M. Además de esto se produce una ligera modificación en el curso melódico del compás inicial con respecto al original. Es también reseñable que esta es otra de las pocas sonatas de Soler que lleva una indicación de tempo tan lenta.

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 12 18 25 30

[Allegro] $P_{1.1}$ $P_{1.2}/T$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.2} >$ $K(\rightarrow S_{1.2})$

↓ ↓ ↓

HK: SK: SK:

EC IAC EC

SK (Sol M): **Tp T** T T

HK (mi m): **t t tP tP**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 39 45 57 63 70 75

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}/T$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.2} >$ $K(\rightarrow S_{1.2})$

↓ ↓

HK: HK:

IAC EC

SK (Sol M): **T d Tp Tp**

HK (mi m): **tP dp t** t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11.2	$K(\rightarrow S_{1.2})$	$P_{1.2}/T$				I: 11/27 II: 18/26 D/R: 18/26 T: 38/44	c. 57 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. La clave para este modelo está en $P_{1.2}$, un segmento del Grupo P que empieza oscilando hacia el **tP** sin convicción, y sólo al final se confirma que ya no hay vuelta atrás, por lo que adquiere también la función de T mediante la fusión característica de este modelo. La II Parte realiza una rotación perfecta de la I Parte, aunque la cita de $P_{1.2}/T$ es una compleja elaboración muy cercana a la típica mecánica del desarrollo clásico.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	11	17	21	26/31	36	38	45	53
Allegretto	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.1}'$	$P_{1.2}$	$T(\rightarrow P_{1.1})$	S_1	K	$S_{2.1}$	$S_{2.2}(\rightarrow S_1)$	K
					↓	↓		↓		↓
					HK:	SK:		SK:		SK:
					PAC	EC		PAC		PAC
SK (Do M):					S					
HK (Fa M):	T	t	T	T		D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	55	61	65	69	73	79	89/94	99
	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.1}'$	$P_{1.2}$	$\rightarrow T$	N	S_1	K
					↓		↓	↓
					SK:		HK:	HK:
					HC		EC	PAC
SK (Do M):	T	t	T	[D S]S	S			
HK (Fa M):	D	d	D	[SP T] T			T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$T(\rightarrow P_{1.1})$ $S_{2.2}(\rightarrow S_1)$		$P_{1.1}$ $S_{2.1}$ $S_{2.2}$	$M_0 - S_2$		I: 25/29 II: 34/12 D/R: 34/12 T: 54/46	c. 89 S_1

COMENTARIOS

Derivaciones, variaciones y modificaciones. Puede sorprender la inserción de un pequeño K antes de la finalización del Grupo S . La explicación radica, por una parte, en que se trata de una *anticipación funcional* de un material que suena antes de la llegada de su espacio temporal, que se sitúa al final de la Exp., así como una *interpolación*. Pero aquí entra en consideración otro factor, la derivación de $S_{2.2}$ a partir de S_1 (aunque ubicado aquél en la SK: **D**), lo que origina la consiguiente repetición de material en la I Parte. Sin embargo, en la II Parte se produce una modificación por omisión total de la frase S_2 , en parte para evitar la repetición de material que ello supone, y en parte porque esa repetición implicaría pasar por una HK: **D** que ahora está fuera de lugar, puesto que esta región tonal ya ha sido ampliamente utilizada como SK al final de la I Parte y al comienzo de la II Parte. Esto explica que ahora se reexponga sólo la frase S_1 y, tras ella, el pequeño K que ahora sí encaja en su posición funcional y aclara, con carácter retroactivo, su nomenclatura anterior.

Otros aspectos. Resulta también reseñable el comienzo de la II Parte, que no se limita a reexponer una de las frases de P , sino que recupera el Grupo P entero en la SK, con idéntica estructura tonal, produciendo así una casi perfecta rotación de los materiales, en la más pura versión de la sonata binaria según la concepción temático-estructural de Hepokoski & Darcy.

I PARTE (EXP.)						
c.	1	9	16	24	30	40
Allegro	P	P	T_1	$T_2(\rightarrow P)$	$S(\rightarrow P)$	$K(\rightarrow P)$
			↓ HK: EC		↓ SK: HC-MC	↓ SK: PAC
	SK (<i>Sol M</i>):		S	[t]	<div>T<div></div>T</div>	
	HK (<i>Do M</i>):		T	T	[d]	D
II PARTE (DES. + REC.)						
c.	51	59	77	82	92	
	$\rightarrow P$	$\rightarrow S$	T_2	$S(\rightarrow P)$	$K(\rightarrow P)$	
				↓ HK: HC-MC	↓ HK: PAC	
	SK (<i>Sol M</i>):		T	T S	[s]	S
	HK (<i>Do M</i>):		D	D T	[t]	<div>T<div></div>T</div>

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_2(\rightarrow P)$ $S(\rightarrow P)$ $K(\rightarrow P)$					I: 29/21 II: 31/22 D/R: 25/28 T: 50/53	c. 77 T_2

COMENTARIOS

Derivaciones. La unidad del material temático resulta evidente a la vista de las derivaciones. Se trata además de una de las sonatas más simples en cuanto a la construcción temática, basada casi toda en grupos melódicos unitarios sin división modular.

c.	0 ²	6 ²	10 ²	16 ²	24 ²	32 ²	38 ²	44 ²	
Allegretto	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} <	<i>B</i> _{1.1}	<i>B</i> _{1.2}	<i>B</i> ₂	<i>B</i> _{1.2} '	
	SK (<i>Do M</i>): S T d S dP[Sp]								
HK (<i>Fa M</i>):	T	Tp	D	T	T	D	Sp	T	S [Tp]
<hr/>									
c.	52 ²	58 ²	62 ²	68 ²	76 ²	80 ²	83 ²	89 ²	93 ² 99
	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} <	<i>C</i> _{1.1}	<i>C</i> _{1.2}	<i>C</i> _{2.1}	<i>C</i> _{2.2}	<i>C</i> _{1.2} < <i>C</i> _{2.2} <
	SK (<i>Do M</i>): Tp T [D] T								
HK (<i>Fa M</i>):	T	Tp	D	T	Dp	D		D	
<hr/>									
c.	105 ²	111 ²	115 ²	121 ²					
	<i>A</i> _{1.1}	<i>A</i> _{1.2}	<i>A</i> ₂	<i>A</i> _{1.1} <					
HK (<i>Fa M</i>):	T	Tp	D	T					

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 5 partes A B A C A	A: Pequeña frase ternaria (subtipo 1/2) B: Pequeña frase ternaria (subtipo 1/2) C: Pequeña frase ternaria (subtipo 1)	A: 24 B: 28 C: 29

COMENTARIOS

Según los dos manuscritos que contienen esta *Sonata-Rondón*, este movimiento se sitúa antes de la *Sonata n° 56*, con la que aparentemente puede formar una sonata agrupada, pero sería el único caso en el que el primer movimiento de esta estructura es un rondó y el segundo un movimiento lento. No cabe duda de que habría sido mucho más habitual el orden inverso, aunque también cabe considerar la posibilidad de que se trate de dos movimientos pertenecientes a una sonata en tres o en cuatro movimientos. Sólo existen dos grupos de sonatas multivimientado en los que se emplee el rondó: la *Obra 7ª*, de la que únicamente se conservan dos sonatas (*Sonatas n° 61* y *62*) y dos rondós ([*Sonatas*] - *Rondós n° 58* y *59*), y la *Obra 8ª*, de la que se conservan las *Sonatas n° 97-99*. En este caso se trataría de dos movimientos sueltos copiados fuera de su contexto, pero no se puede dejar de observar –como aval de esta tesis– la similitud entre el tema de este rondó y el comienzo del 1º mov. de la *Sonata n° 62*.

I PARTE (EXP.)									
c.	1	8	12	17	25	28	35	41	46
Largo cantabile	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	S_1	S_2	S_2'	K
				↓		↓			↓
				HK: PAC		SK _S : IAC			SK: IAC
SK ($La \flat M$):				S	dP tP	t [S] T T			
SK _S ($Do \flat M$):				SP D	T	Tp [SP] TP			
HK ($Re \flat M$):	T			T	S dP	d [T] D			
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	51		60			69	75	81	86
	$\rightarrow T_{1.1}$		$\rightarrow T_{1.1}$			S_1	S_2	S_2'	K'
						↓			↓
						HK: HC-MC			HK: IAC
SK ($La \flat M$):	[T]	sP	sP	s		s			
HK _S ($Mi M$):	[DP] T		T	Tp		Tp			
HK ($Re \flat M$):	[D]	tP	tP	t		t [s] T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.3			S_1	$M_V - K$		I: 27/23 II: 18/22 D/R: 18/22 T: 50/40	c. 69 S_1

COMENTARIOS

Variantes y modificaciones. El ciclo de 5ª descendentes a partir de HK: T que se inicia con la transición conduce a una SK_S sobre la cual se produce una primera SK_S: IAC antes de entrar en el Grupo S. Como dicha SK_S es el SK: tP (relativo mayor de la tónica minorizada), S_1 pone de relieve esta relación al ubicarse en SK: t, aunque pronto se produce un amago de tonalización de la SK: [S]. La D de esta región tonal no realizada es ya la propia SK: T, en la cual permanece el resto del Grupo S.

La modificación de K en la II Parte consiste en una simple variante melódica y rítmica que no altera la estructura armónica de este Grupo conclusivo. Por otra parte, esta es otra de las pocas sonatas de Soler que lleva una indicación de tempo tan lenta.

I PARTE (EXP.)

c. 1 7 18 24 32 38 42 48 52

[Allegro] $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.1}'$ $S_{1.2}$ K

↓ HK: SK: SK:

HC HC-MC PAC

SK (*La M*): sP sP s t T T

HK_S (*Fa M*): T T Tp Dp DP

HK (*Re M*): T tP tP t d D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 57 64 70 79 85 93 99 103 109 113

$P_{1.1}$ → $P_{1.1}$ → $P_{1.2}$ → $T_{1.1}$ → $T_{1.2}$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ $S_{1.1}'$ $S_{1.2}$ K

↓ HK: HK:

HC-MC PAC

SK (*La M*): T tP tP t tP s s sG s S

HK (*Re M*): D dP dP d dP t t tG t T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2						I: 31/25 II: 36/25 D/R: 36/25 T: 56/61	c. 90 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Aspectos armónicos. La HK_S utilizada aquí proporciona otro ejemplo de exposición en tres tonalidades que recorre las notas de la tríada principal minorizada (HK: *Re M*; HK_S: *Fa M*; SK: *La M*). La llegada de la HK_S se produce sin mediación alguna, y en ella se ubica gran parte de la transición, aunque finalmente acaba aproximándose a la SK a través del relativo de la propia HK_S (*re m*), que es ya la SK: s, y de ahí mediante un ascenso de 5ª se alcanza la SK, aunque en modo menor. Será con la llegada del Grupo S cuando se consolide finalmente la SK en modo mayor. La *crux* se ubica tres compases antes de la reprise de S con la repetición literal de la última frase de $T_{1.2}$ ahora en la HK.

I PARTE (EXP.)

c.	1	4	7/11	17	23	27 ⁴	30 ⁴	35	43	48
[Allegro]	$P_{1.1}$	$P_{1.1}'$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}$	S_2	K_1	$K_2 (\leftrightarrow T_{1.1})$
			↓			↓			↓	
			HK:			SK:			SK:	
			PAC			HC-MC			EC	
SK (Sol M):			S [d]	T		T T				
HK (Do M):	T		T [Sp]	D		D				

II PARTE (DES. + REC.)

c.	54		73			77 ⁴ /85	80 ⁴ /87 ²	92	100	105
	$\rightarrow T_{1.1} / T_{1.2}$		$\rightarrow T_{1.2}$			$S_{1.1}'$	$S_{1.2}$	S_2'	K_1	$K_2' (\leftrightarrow T_{1.1})$
						↓			↓	
						HK:			HK:	
						HC-MC			EC	
SK (Sol M):	[T] Sp [t]		dP			S				
HK (Do M):	[D] Tp[d]		s			T T				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$K_2 (\leftrightarrow T_{1.1})$			$M_V - S_{1.1}$ $M_V - S_2$ $M_V - K_2$		I: 27/26 II: 24/33 D/R: 24/33 T: 53/57	c. 77 ⁴ $S_{1.1}'$

COMENTARIOS

Derivaciones y modificaciones. La segunda frase del Grupo conclusivo deriva –sólo en la figuración sincopada– de $T_{1.1}$. Las modificaciones que se producen en el Grupo S en la II Parte son de dos tipos. Por un lado está la repetición de la frase S_1 , que en la I Parte no tenía lugar, y sobre todo hay modificaciones melódicas de autenticidad un tanto dudosa, ya que el Ms. de esta sonata muestra otros errores evidentes que permiten dudar de estas variantes, por lo que hay que dejar a criterio de intérprete el reproducir estas modificaciones tal y como hace Rubio o bien reexponer los temas tal y como se escuchan en la Exp. (pero en la HK, naturalmente).¹³²

¹³² Un rápido vistazo permite observar errores como los siguientes: c. 18 (m.i., léase *si-re-sol*); c. 19 (m.i., léase *si b -re-sol* todo el compás); c. 48 (m.d., léase *si₄-si₅-sol-re-si*, y m.i., *sol-re-si*, ya que de otro modo la armonía es ininteligible; compárense con los cc. 50-51, que aunque no son iguales, son equivalentes, o con K_2 en la II Parte); c. 79/80 (m.d., léase *re-do-si-la-sol*, *la-si*, para mantener la igualdad con la I Parte); c. 81 (m.d., léase *re-do* al comienzo, por lo mismo).

I PARTE (EXP.)

c. 1 6 11 16 23 27 29

Andante P_{ANT} P_{CONS} T_1 T_2 $S_{1.1}$ $S_{1.2}(\rightarrow T_2)$ K

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

HK: HK: HK_S: SK: SK:

HC PAC HC HC-MC PAC

SK (*si m*): s sP s t t t

HK (*mi m*): t t tP t d d

II PARTE (DES. + REC.)

c. 32 38 49 53 55

$\rightarrow T_2$ $\rightarrow T_2$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}(\rightarrow T_2)$ K

↓ ↓ ↓ ↓

HK: HK:

HC-MC PAC

SK (*si m*): tG sG – [sP] s

HK (*mi m*): tP sP sG [tP] t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 6.3	$S_{1.2}(\rightarrow T_2)$				cc. 38-46	I: 22/9 II: 17/9 D/R: 17/9 T: 31/26	c. 49 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional y acumulaciones. Otro ejemplo del **FP 6.3**, que aúna un Grupo *P* construido como un período –con una HK: HC entre antecedente y consecuente y una HK: PAC cerrándolo– con una modulación a la SK efectuada en dos fases durante la transición: tras una clara HC sobre la **D** de una HK_S local (*Sol M*) al final de T_1 se prosigue la modulación hasta alcanzar la **D** de *si m* (la SK) mediante una HC que cierra T_2 y prepara la entrada del Grupo *S*. En esta sonata se produce también un pasaje de *acumulación* de 9 compases, un poco por debajo de lo habitual, pero hay que recordar que aquí el tempo es mucho más lento que en otros casos similares.¹³³

¹³³ Dieckow pone esta sonata como ejemplo del tipo cuarto de sus grupos de temas iniciales, en la variante de orden alterno. La *T* la ubica en el c. 11, y la segunda unidad temática viene a continuación, en el c. 17 (1971: 33; véase el Apartado 3.1.4 para una explicación de los tipos temáticos establecidos por la autora). Mi análisis muestra sin embargo que todo el material que se inicia en el c. 11 debe considerarse funcionalmente como una *T* con dos frases bien diferenciadas.

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	13	19	27	35	42
Allegro	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
			↓		↓		↓
			HK:		SK:		SK:
			PAC		HC-MC		EC
SK (<i>Fa M</i>):			T_p T			T	T
HK (<i>re m</i>):	[s]	t	t	tP			tP

II PARTE (DES. + REC.)

c.	51	56	60	65	73	81	88
	N	$\rightarrow S_{ANT}$	$\rightarrow P_{L,I}$	$\rightarrow T_{L,I}$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
					\downarrow		\downarrow
					HK:		HK:
					HC-MC		EC
SK (<i>Fa M</i>):	T	S	T	T [Tp]	Tp		
HK (<i>re m</i>):	tP	sP	tP	tP [t]	t t		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 26/24 II: 22/24 D/R: 22/24 T: 50/46	c. 73 S_{ANT}

COMENTARIOS

Aspectos tonales. El comienzo de esta sonata plantea un equívoco tonal, ya que se sitúa aparentemente en la HK: s, mediante un motivo fugado de dos compases que dibuja claramente la tríada de *sol m* con su sensible como bordadura. En los cc. 4-5 se produce una especie de respuesta de fuga en la m.i., ubicada una 5ª alta, por lo que suena en *re m*, ahora más claro por la intervención de un contrasujeto en la m.d., y en dicha tonalidad permanece el resto del Grupo P.¹³⁴

¹³⁴ En el c. 45 de esta sonata hay un error de mano del copista no subsanado por Rubio, que hace perder el sentido melódico y armónico al pasaje. Hay dos soluciones, comparando el Grupo conclusivo con su equivalente en la II Parte. La primera es cambiar en la m.d. la figuración de las tres últimas notas por *la* negra y *sol* negra, dejando el *fa* negra para la caída en el c. 46. La segunda es cambiar en la m.i. el *do* negra final por un *fa* negra, en consonancia con el c. 91.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	13	17	22
[Andante]	$P_{1.1}$	$P_{1.2}/T_1$	$T_{2.1}$	$T_{2.2} (\rightarrow P_{1.2}/T_1)$	$S (\rightarrow P_{1.1})$	K
	↓		↓		↓	↓
	HK:		HK _S :		SK:	SK:
	PAC		HC		HC-MC	EC
SK (la m):	s	sP	tP	t	t
HK _S (Fa M):	Tp	T	D	Dp	
HK (re m):	t	t	tP	d	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	25	29	33	35	43	48
	$P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}/T_1$	$\rightarrow T_{2.1}$	N	$S (\rightarrow P_{1.1})$	K
					↓	↓
					HK:	HK:
					HC-MC	EC
SK (la m):	t	sP	sP	sG tP s	s	
HK (re m):	d	tP	tP	sP dP t	t	t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11.2	$T_{2.2} (\rightarrow P_{1.2}/T_1)$ $S (\rightarrow P_{1.1})$	$P_{1.2}/T_1$				I: 16/8 II: 18/8 D/R: 18/8 T: 24/26	c. 43 S

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. La peculiaridad del planteamiento temático –en el que se produce la fusión del segundo módulo del Grupo *P* con el primero de la *T*– conduce al **FP 11.2**, con una HK_S: HC por el camino (semicadencia en la **D** de *Fa M*) que proporciona un doble ciclo de 3ª en espejo en la Exp.: a partir de la HK (*re m*) se alcanza la HK_S (*Fa M*), y en su segunda frase la *T* se detiene en el SK: **tP** (*Do M*) del cual deriva definitivamente la SK (*la m*).

I PARTE (EXP.)

c.	1	7	15	21		35	45	54
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	P_2	T		$S_1 (\leftrightarrow P_2)$	$S_2 (\rightarrow P_{1.1})$	$K (\rightarrow P_{1.1})$
			↓			↓		↓
			HK:			HK:		SK:
			EC			IAC		EC
	SK (Re M):		S [t dP Tp d S]		T T			
	HK (Sol M): T		T [d S Dp Sp T]		D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	57	59	64	66	80		107	112	121
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow P_2$		$[S_I] (\rightarrow P_2)$	$S_2 (\rightarrow P_{1.1})$	$K (\rightarrow P_{1.1})$
							↓		↓
							HK:		HK:
							HC		EC
	SK (Re M):	T	Sp	SP	Dp	D sP s	S		
	HK (Sol M):	D	Tp	TP	Dg	SP tP t	T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$S_1 (\leftrightarrow P_2)$ $S_2 (\rightarrow P_{1.1})$ $K (\rightarrow P_{1.1})$			$M_O - S_I$		I: 34/22 II: 50/17 D/R: 50/17 T: 56/67	c. 107 $S_I >$

COMENTARIOS ¹³⁵

Tipo y derivaciones. La gran duración del Des. sitúa la II Parte al borde de superar el umbral del 20 % sobre la duración de la I Parte, es decir, de convertirse en *sonata mixta*. Por otro lado, las derivaciones en la sección $S + K$ respecto al Grupo P proporcionan una clara unidad temática a toda la obra. La modificación de S_I en la II Parte es consecuencia de la reprise en cinco cc. de un material que en la I Parte ocupó 10 cc. por omisión de la repetición.

¹³⁵ Ver Apéndice 1 para todo lo relativo a la posible *Sonata agrupada 35-116* o *35-[52]-116*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	12	20	26	35/44	52	57
[Molto Moderato]	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	S	K	K'
		↓			↓	↓	
		HK:			SK:	SK:	
		PAC			HC-MC	IAC	

SK (*la m*): **dp sP [dP t] s** t t

HK (*re m*): **t s tP [s d] t** **d**

II PARTE (DES. + REC.)

c.	64	72	86	94/103	111	116
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow S$	$\rightarrow K$	S	K	K'
				↓	↓	
				HK:	HK:	
				HC-MC	IAC	

SK (*la m*): **t [tp –] – tp DG [s]** **s**

SK_S (*do m*): **Tp [t tP] tP t sP [Sp]** **Sp**

HK (*re m*): **d [dp sG] sG dp – [t]** t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 34/29 II: 30/29 D/R: 30/29 T: 63/59	c. 94 S

COMENTARIOS

Aspectos tonales. El Des. de esta sonata está centrado en *do m*, una sorprendente SK_S que se puede entender como el SK: **tp** (relativo minorizado de la tónica visto en *la m*), como si quisiera continuar el ciclo de 3ª que se abre en la I Parte con la HK (*re m*), el *Fa M* de la transición y la SK (*la m*). Eso explica tonalidades tan lejanas a la HK y la SK como *Mi b M* o *La b M*, que en algún caso no se pueden cifrar desde la HK o la SK.

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	9	17	25	37	43	47	55	59
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.3} (\rightarrow P_{1.3})$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow P_{1.3})$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}/K$
			↓				↓			↓
			HK:				SK:			SK:
			PAC				HC-MC			PAC

SK (*mi m*): [tP sG] sP dP T t t

HK (*la m*): t [dP sP] tP S D d d

II PARTE (DES. + REC.)

c.	67	72	80	85	94	98	102	110	114
	$\rightarrow P_{1.3}$	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow P_{1.3}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$S_{1.1}$	$S_{1.2} (\rightarrow P_{1.3})$	$S_{1.1}$	$S_{1.2}/K$
						↓			↓
						HK:			HK:
						HC-CF			PAC

SK (*mi m*): sP sP dp dp – sP sP s s

SK_s (*Do M*): T T Sp Sp dP T T Tp Tp

HK (*la m*): tP tP s s sG tP tP t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9	$T_{1.3} (\rightarrow P_{1.3})$ $S_{1.2} (\rightarrow P_{1.3})$	$S_{1.2}/K$			cc. 72-79	I: 42/24 II: 31/24 D/R: 31/24 T: 66/55	c. 98 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Otro de los ejemplos del **FP 9** en su versión original. La ausencia de un cierre convincente para el Grupo *S* obliga al segundo módulo de *S* a asumir también la categoría funcional de *K*, en un claro proceso de fusión.

Aspectos tonales y acumulaciones. También aquí, al igual que en la sonata anterior, el Des. parece estar mucho más cerca de una SK_s que es el HK: **tP** (relativo mayor de la tónica principal) y el SK: **sP** o **tG**. Por otra parte, también en el Des. se produce un proceso de *acumulación* basado en $P_{1.2}$ y en una progresión ascendente de 2ª M.

I PARTE (EXP.)											
c.	1	7	12	19	23	30	36	42	46 ²		
Allegro airoso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.2} < T_{1.1}$ ↓ HK: EC	$T_{1.2}$		$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ ↓ HK _S : HC-MC	$S_{1.2} (\leftrightarrow P_{1.1})$	$K_{1.1} (\rightarrow T_{1.2})$ ↓ SK: IAC	$K_{1.2}$		
SK (<i>Fa M</i>):			S	S	D Tp	<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>				T	T
T	T										
HK _S (<i>re m</i>):			sP	sP	dP t	tP					
HK (<i>Si \flat M</i>):	T		T	T	SP Dp	D					
II PARTE (DES. + REC.)											
c.	53	56	60	64	79	82	88	94	98 ²		
	$\rightarrow P_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$[T_{1.2}]$	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ ↓ SK _S : HC-MC	$S_{1.2} (\leftrightarrow P_{1.1})$	$K_{1.1} (\rightarrow T_{1.2})$ ↓ HK: PAC	$K_{1.2}$		
SK (<i>Fa M</i>):	T	Tp	d D	TP	Sg [–] Dp Sp	S					
SK _S (<i>sol m</i>):	dP	d	s S	D	Tp [Dp] Sp t	tP					
HK (<i>Si \flat M</i>):	D	Dp	Sp SP	DP –	[sg] Dg Tp	<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>				T	T
T	T										

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 4.1	$S_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ $S_{1.2} (\leftrightarrow P_{1.1})$ $K_{1.1} (\rightarrow T_{1.2})$					I: 29/23 II: 29/23 D/R: 26/26 T: 52/52	c. 79 [$T_{1.2}$]

COMENTARIOS

Derivaciones y aspectos tonales. Todo el Grupo S deriva del Grupo P, pero invirtiendo el orden original. En el segundo módulo la derivación es más sutil por los cambios de octava y la inversión del motivo. La T se basa en ciclo de 2ª ascendentes que culmina en una HK_S: HC (semicadencia sobre la D de *re m*, que es aquí la tonalidad inicial secundaria) cuya implicación se trunca por la caída en la SK (*Fa M*). Por otra parte, el Des. recorre tonalidades muy lejanas al ámbito original, y en ese contexto la tonalidad más cercana a varias de ellas sigue siendo *re m*, pero muy próxima a ella se encuentra *sol m*, que ejerce aquí de SK_S y propicia el mismo recorrido tonal desde la *crux* que el observado en la I Parte.

Modelo formal-funcional. La modulación engañosa hacia una HK_S –desmentida luego tras superar la sección P + T por la clara entrada en la SK sin más dilación– propicia aquí el segundo y último ejemplo del FP 4.1 (junto con la Sonata n° 24).

I PARTE (EXP.)

c.	0^2	4	10^2	23	33^2	36^2
Allegro spiritoso	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T (\rightarrow P_{1.1})$	S_1	$S_{2.1}$	$S_{2.2} / K$
			↓	↓		↓
			HK: HC	SK: HC-CF		SK: IAC
	SK (la m):		dP [t]	t		
	HK (re m):	t	S [d]	d		

II PARTE (DES. + REC.)

$\rightarrow P_{1.1} + T$	$\rightarrow P_{1.2} + T$	[T]	S_1	$S_{2.1}$	$S_{2.2} / K$
			↓		↓
			HK: HC-CF		HK: IAC
SK (la m):	dP sP	dP T	[s]	s	
HK (re m):	S tP	S D	[t]	t	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9.2	$T (\rightarrow P_{1.1})$	$S_{2.2} / K$			cc. 37-44 cc. 79-86	I: 22/23 II: 19/23 D/R: 16/26 T: 45/42	c. 62 [T]

COMENTARIOS¹³⁶

Modelo formal-funcional y acumulaciones. Esta sonata utiliza de nuevo el **FP 9**, pero no el modelo original, sino una de las variantes. En este caso además el segundo módulo de la frase S_2 se organiza como una *acumulación* de 8 cc. que empieza invariablemente con el mismo motivo ocupando la primera parte del compás, creando un ostinato que sólo se resuelve con la resolución en la SK del c. 45, por lo que asume también la función de Grupo conclusivo a través de la fusión $S_{2.2} / K$. Lo mismo sucede en la II Parte, por lo que esta sonata es el único ejemplo que contiene dos *acumulaciones*, que además se producen en zonas temáticas y no en el Des., como ha sido el caso en la mayoría de las sonatas.

¹³⁶ Esta sonata cierra (a falta de la *Sonata n° 157*) el Manuscrito Guinard, formando la *Sonata agrupada 49-120* en re m. De nuevo hay que lamentar que la numeración de Rubio nos haya privado de la ordenación original de este manuscrito, integrado en su mayoría por *sonatas agrupadas*.

I PARTE (EXP.)						
c.	0 ⁴	9	15 ³	21	25	
[Senza tempo]	P	T _I	T ₂	S	S / K _I	
		↓ HK: PAC		↓ SK: HC-CF	↓ SK: PAC	
SK (Sol M):	S	[dP T]	T	<div>T</div>		
HK (Do M):	T	T [S D]	D	D		
II PARTE (DES. + REC.)						
c.	30 ⁴	38 ⁴	46 ⁴	52 ³	55	59 63
	P	N	→P	[T _I ']	S	S / K _I K ₂
				↓ HK: HC-CF		↓ HK: PAC
SK (Sol M):	T	[d S]	dP T	S	S	
HK (Do M):	D	[Sp T]	S D T	<div>T T</div>		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 9		S / K ₁		M _A – K ₂		I: 20/9 II: 24/11 D/R: 24/11 T: 29/35	c. 52 ³ S

COMENTARIOS ¹³⁷

Modelo formal-funcional y modificaciones. Uno de los ejemplos más sencillos no sólo del **FP 9** –por la fusión S / K_1 – sino de construcción temática en toda la obra de Soler, ejemplo claro de un estilo plenamente galante. La modificación en el Grupo conclusivo consiste en la adición de un nuevo material K_2 al grupo conclusivo. ¹³⁸

¹³⁷ Esta es la sonata que abre mi edición de *20 Sonatas*. Sobre la gestación de esta publicación que completa (por ahora) la edición integral de las sonatas de Soler, véase el Apéndice 1.

¹³⁸ Las dudas sobre la autoría de esta sonata persisten actualmente. Bob van Asperen no la incluyó en su integral, aunque Gilbert Rowland sí lo ha hecho y Scala Aretina realizó la primera edición. Sin embargo, Luisa Morales ha localizado dos nuevas fuentes de esta sonata que la atribuyen a Moreno y Polo. Véase el Apéndice 1 para un estudio más extenso de las fuentes de esta sonata.

SONATA n° 124 en Do M – R. 446

I PARTE (EXP.)

c.	1	11	18	23	31
Allegro non molto	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>S <</i>	<i>K</i>
		↓	↓		↓
		HK:	SK:		SK:
		PAC	HC-MC		PAC
SK (<i>Sol M</i>):		S T	T T		
HK (<i>Do M</i>):	T	T D	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	37	47	52	54	59	67
	<i>N</i>	→ <i>P</i>	[<i>T</i>]	<i>S</i>	<i>S <</i>	<i>K</i>
			↓	↓		↓
			HK:		HK:	
			HC-MC		PAC	
SK (<i>Sol M</i>):	s t [d Sp]	Sp S	S		
HK (<i>Do M</i>):	t d [Sp Tp]	Tp T	T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 17/19 II: 17/19 D/R: 17/19 T: 36/36	c. 52 [T]

COMENTARIOS

Proporciones. Pocas veces se puede observar una simetría y un equilibrio tan exacto no sólo en las dos partes, sino entre la distribución interna de las secciones *P + T* y *S + K* en la I Parte y el Des. y *S + K* en la II Parte, que es exactamente la misma en ambos casos.

I PARTE (EXP.)

c.	1	9	19	23	31	38/44	50	68
[Senza tempo]	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$T_{1.3}$	S_I	S_2	$S_2 < / K$
			↓			↓	↓	↓
			HK:			SK:	SK:	SK:
			IAC			EC	EC	IAC
SK ($Mi \flat M$):			T			T	[S] T [S] T	
HK ($do m$):	t		tP			tP		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	75	101	105	113	121	125	129
	$\rightarrow P_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow T_{1.3}$	$[S_I']$	$\rightarrow T_{1.3}$	$T_{1.3}$
							↓
							HK:
							PAC
SK ($Mi \flat M$):	T Sp	S		T			Tp
HK ($do m$):	tP s	sP		tP			t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SE	FP 9		$S_2 < / K$		$M_O - S_I$ $M_T - S_I$ $M_O - S_2$ $M_O - K$		I: 37/37 II: 63/0 D/R: 54/9 T: 74/63	c. 129 $T_{1.3}$

COMENTARIOS

Tipo. Más allá del hecho de acogerse al **FP 9**, como ya ha sucedido en unas otras sonatas anteriores, esta obra debe ser considerada como un tipo de *sonata especial* (**SE**), por cuanto no cumple ni siquiera con los principios más básicos de la sonata binaria. En efecto, mientras que la I Parte encaja en el **FP 9** con una SK: EC que cierra anticipadamente el Grupo S ,¹³⁹ la II Parte empieza con un extenso pasaje derivado más o menos claramente de $P_{1.2}$, dando paso después a derivaciones de la T que parecían apuntar a una pronta Rec. del Grupo S . En lugar de ello, la vuelta de S_I es parcial y, lo más importante, se ubica todavía en la SK, al igual que la posterior derivación de $T_{1.3}$, y no será hasta la repetición de $T_{1.3}$ a partir de la *crux* que se restablezca la HK, en el último momento y sin dar tiempo a la Rec. del Grupo S en dicha SK. Todo ello constituye una anomalía excepcional respecto a cualquier tipología de las posibles y hace innecesario crear un tipo específico para este caso, más allá del comentado. Queda siempre el beneficio de la duda sobre la autoría consciente de esta extraña sonata por parte de Soler o la posible incompetencia del copista de este manuscrito. Sin embargo, en este caso tanto la *Sonata n° 125* como la *n° 127* que aparece después en el Ms. Bc 751/4 de la Biblioteca Central de Catalunya están escritas con una perfecta grafía, sin un solo error y con un trazo que revela una cierta experiencia, por lo que hay que pensar que Soler ha buscado aquí nuevas soluciones para el equilibrio entre partes desde el punto de vista tonal y temático, aunque el resultado sea desconcertante a nuestros oídos.

¹³⁹ Puesto que el resto del Grupo se basa en una tónica prolongada.

I PARTE (EXP.)										
c.	1	4	10	13	18	21	27	34		
Andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.3}$	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$	$T_{1.2}$	S_{ANT}	S_{CONS}	$K (\rightarrow P_{1.3})$		
			↓			↓	↓	↓		
			HK:			SK:	SK:	SK:		
			PAC			HC-MC	HC	PAC		
	SK ($Mi \flat M$):			Tp	Tp T	T T				
HK (<i>do m</i>):	t	t			t	tP	tP			
II PARTE (DES. + REC.)										
c.	41	48	52	54	56	60	62	66	72	79
	$\rightarrow P_{1.1}$	N_1	N_2	$\rightarrow T_{1.2}$	N_1	N_2	$[T_{1.2}]$	S_{ANT}	S_{CONS}	$K (\rightarrow P_{1.3})$
							↓	↓	↓	
							HK:	HK:	HK:	
							HC-MC	HC	PAC	
SK ($Mi \flat M$):	T [Sp] Sp			Sp	Tp	Tp				
HK (<i>do m</i>):	tP [s]	s	s		t	t t				

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_{1.1} (\rightarrow P_{1.2})$ $K (\rightarrow P_{1.3})$					I: 20/20 II: 25/20 D/R: 21/24 T: 40/45	c. 62 [$T_{1.2}$]

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Al igual que sucede en otros casos tanto del **FP 1** como de otros modelos, el Grupo *S* está construido como un período, una variante relativamente frecuente tanto en sonatas cercanas todavía al estilo scarlattiano como especialmente en las sonatas en varios movimientos de sus últimos años. Además de esto, la derivación $K (\rightarrow P_{1.3})$ proporciona una simetría temática no estricta en la I Parte, mientras que en la II Parte esta derivación se podría confundir con un amago de Rec. inversa si no fuera por la perfecta concordancia entre las secciones *S* + *K* de ambas partes.

I PARTE (EXP.)

c. 1 7 14 18 25² 29 33 39 44²/51² 58² 62

Allegro $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ [$P_{1.1}'$] $P_{1.2}'$ $T_{1.1}$ $T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$ T_2 $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K_1 K_2

↓ HK: SK: SK:
PAC HC PAC

SK ($Mi \not\flat M$): Tp T T T

HK ($do m$): t t tP tP

II PARTE (DES. + REC.)

c. 70 75 86 103 108²/115² 122² 126

$\rightarrow P_{1.1}$ $\rightarrow P_{1.2}$ $\rightarrow T_2$ $S_{1.1}$ $S_{1.2}$ K_1 K_2

↓ HK: HK:
HC PAC

SK ($Mi \not\flat M$): T [Dp] Dp [d Tp] Tp

HK ($do m$): tP [d] d [dp t] t t

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$T_{1.2} (\rightarrow P_{1.2})$					I: 38/31 II: 33/31 D/R: 33/31 T: 69/64	c. 103 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Aspectos temáticos y armónicos. El módulo $P_{1.2}$ está construido sobre una D_M , por lo que también lo están sus derivaciones ($T_{1.2}$) y todo el pasaje del Des. derivado de $P_{1.2}$ (cc.75-85).¹⁴⁰ Por otra parte, el final del Des. se basa en una sorprendente secuencia armónica que se mueve por movimientos cromáticos internos de las diferentes voces implicadas desde *sol m* hasta alcanzar *do m* poco antes de la reprise del Grupo S, pero haciendo oír entre medias regiones tonales como *si ♭ m*, *mi m* y *fa m*.

¹⁴⁰ En el texto crítico de mi edición de estas sonatas se proponen algunas modificaciones para este material temático con el objeto de solventar ciertas inconsistencias del Ms.

I PARTE (EXP.)

c. 1/5 9 19 25 35 42

[Senza tempo] P $T_{1.1}$ $T_{1.2}$ T_2 S K

↓ ↓ ↓

HK: SK: SK:

PAC PAC PAC

SK (*La M*): S T [S Sp] Sp T T T

HK (*Re M*): T T D [T Tp] Tp D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 47 55 65 73/79 85 92

$\rightarrow P_1$ T_2 N_1 N_2 S K

↓ ↓

HK: HK:

HC-MC PAC

SK (*La M*): T SP d S dP T s S

HK (*Re M*): D TP Sp T S D t T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1						I: 34/12 II: 38/12 D/R: 38/12 T: 46/50	c. 85 S

COMENTARIOS

Aspectos temáticos. La frase T_2 reúne las características de uno de los tipos de frase inicial del Grupo S, aquél cuyo comienzo se sitúa armónicamente sobre el SK: **Sp** y después se alcanza la SK: **T** por progresión descendente. Sin embargo, a la vista de su comportamiento en la II Parte, con una reprise prematura a los 8 cc. de comenzar que reproduce el mismo esquema armónico en la HK, parece más aconsejable considerar como S la frase tipo período que se inicia en el c. 35, dando cuenta de la brevedad de esta sección $S + K$, brevedad que ya se ha observado en otras ocasiones.

SONATA n° 128 en mi m (RONDÓ) – R. 450

I mov.: Andante

I PARTE (EXP.)

c. 1 5 10 14 18/22 26 30
 $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ $P_{1.3}$ T $S (\rightarrow P)$ K $[K]$
 SK (Sol M): **SP Dp** **T** **T**
 HK (mi m): **t** **T** **S d** **tP**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 33 42 46/50 54 58
 $\rightarrow P$ $\rightarrow T$ $S (\rightarrow P)$ K $[K]$
 SK (Sol M): **Tp Dp** **Dg sG** **Tp**
 HK (mi m): **t d** **Sp DP** **t** **t**

II mov.: Allegro

I PARTE (EXP.)

c. 61/64 68 71 75
 P_1 P_1 $P_{2.1}$ $P_{2.2}$
 SK (Sol M):

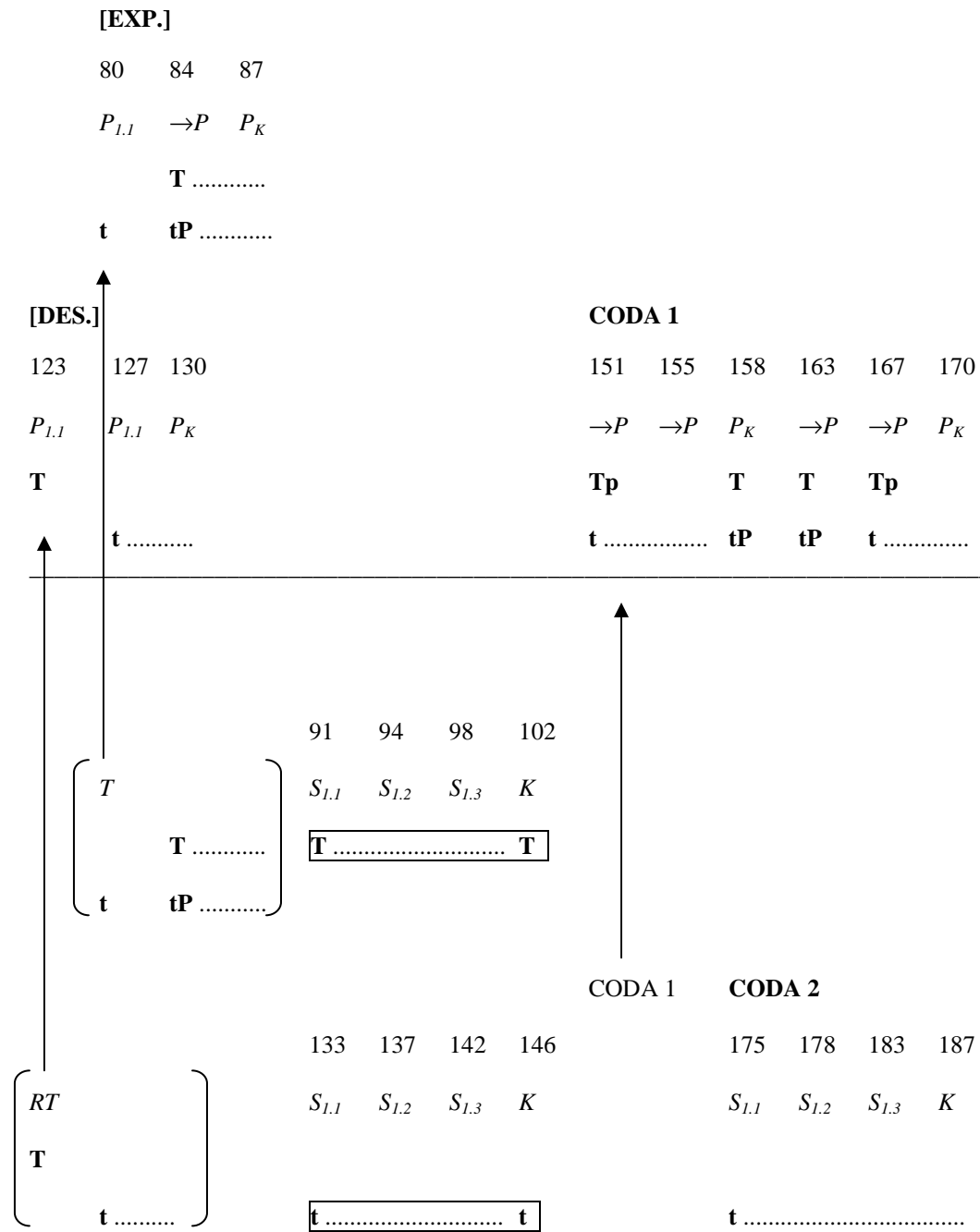
HK (mi m): **t** **tP** **[t]**

II PARTE (DES. + REC.)

c. 107 110
 $\rightarrow P$ N
 SK (Sol M): **T** **tP T**
 HK (mi m):

Rondó en 7 partes

c. 1 61 80 91 107 123 133 151 175
Andante A $[A]$ $[A]$ A (Coda 1)
Allegro B_1 B_2 C B_2 B_2 (Coda 2)



Nos enfrentamos en el caso de esta *Sonata n° 128 (Rondó)* a una de las obras más extraordinarias y complejas desde el punto de vista formal de Soler –junto con las ya analizadas *Sonatas n° 30 y 81* y la cercana *Sonata n° 138*–, y lo primero que habría que observar es, precisamente, la sorprendente laguna teórica y analítica que ha permitido que esta obra pase prácticamente desapercibida. No cabe duda de que la razón principal estriba en la existencia de una única edición, la londinense de Marvin de 1968, un tanto inaccesible para algunos estudiosos, un problema que ya ha sido solventado con mi publicación de las *20 Sonatas*.¹⁴¹ En la indicación del Ms. BM 990 se lee “Rondó - And^{te}”, pero como pertenece a un grupo más amplio de obras con el título de «Sonata» parece adecuada la denominación de Rubio, bien pertinente además en lo que se refiere a los aspectos formales.

El único estudio anterior acerca de esta obra se debe a Dieckow (1971: 165-171), quien intenta una aproximación formal basada en la idea de rondó, con el estribillo adscrito a las secciones en tempo *Andante* y las coplas a las secciones en *Allegro*, una solución que he mostrado por mi parte en el cuadro inferior de las dos páginas anteriores. Evidentemente, se trata de un esquema con bastantes singularidades en aspectos tonales y formales, como ha observado esta autora y podemos comprobar con nuestro esquema. Por un lado, las vueltas del estribillo *A* son parciales en dos casos (cc. 80, 123) y modificadas en otro (c. 151). Las coplas, por su parte, se basan en un material *B* (con versiones *B₁* y *B₂*) y en otro material *C* (relacionado temáticamente con *B*). Por último, el rondó termina con la copla *B₂* y no con el estribillo, como es habitual. El contenido temático y tonal de cada sección del rondó se puede ver con mucho más detalle en el cuadro a dos páginas situado encima de este esquema.

Mucha más luz aporta, sin embargo, otra interpretación de esta obra, y es considerarla como una *sonata agrupada con movimientos entrelazados*, no estrictamente seguidos. Es decir, las secciones en tempo *Andante* corresponderían al habitual movimiento moderado que precede a un segundo movimiento rápido, adscrito aquí a las secciones del *Allegro*, pero con pasajes del primero intercalados en ciertos momentos del segundo. También Dieckow observa que la sección que transcurre entre los cc. 1-60 se adapta a un esquema de sonata binaria con todos sus principios básicos (I Parte, II Parte, materiales temáticos expuestos en sus correspondientes HK y SK, correspondencia entre el final de la I Parte en la SK y el final de la II Parte en la HK, un carácter monotemático por la derivación de *S* a partir de *P*, etc.).

La complicación empieza con el presunto 2º mov., cuya Exp. transcurre con normalidad (salvo algún desvío tonal) durante la presentación del Grupo *P* (cc. 61-79), hasta que, al llegar al punto crítico en el que debía estar la transición, se produce la primera inserción de un pasaje a modo de recuerdo de la Exp. del 1º mov. (cc. 80-90), pasaje que aquí asume la función de la *T* desde el punto de vista tonal (modula de la HK a la SK) y formal. Tras ello vuelve el tempo *Allegro* y con él el Grupo *S*, que también aquí deriva de *P*, y el *K* (cc. 91-106). La II Parte empieza con una breve cita de *P*, pero enseguida presenta un material nuevo *N* que ocupa la mayor parte del Des. (cc. 107-122). El siguiente punto crítico, la *RT*, es aquí de nuevo ocupado por un pasaje del 1º mov., que asume dicha función efectuando el recorrido tonal contrario (de la SK a la HK) y preparando así la Rec. del Grupo *S* del 2º mov., ubicada ahora en la HK. Finalmente, se puede considerar que la obra se cierra con dos Codas, la 1º de ellas tomada del *Andante*, basada en *P* y con un recorrido tonal simétrico HK: **t - tP - t**. La Coda 2 procede del *Allegro* y consiste en la repetición de la Rec. anterior, es decir, de la sección *S + K* ubicada en la HK.

En el esquema a dos páginas de esta sonata se muestra con claridad la presencia y el transcurso de los dos presuntos movimientos, su contenido interno y la interacción que se produce entre ellos cuando se insertan en el 2º mov. pasajes del 1º mov. que asumen la función temática de la *T* y de la *RT*, sin por ello impedir el reconocimiento de este 2º mov. también como una forma de sonata binaria. Como se puede comprobar, se trata de una obra excepcional en la producción de Soler, que tampoco tiene parangón en el repertorio de sus coetáneos, tanto ibéricos como de Centroeuropa. Habrá que esperar a las sonatas de Beethoven para encontrar interacciones formales entre movimientos completos como las que aquí se producen.¹⁴²

¹⁴¹ Véase el Apéndice 1. Esta obra la publicó Marvin en su Vol. IV de sonatas con el número 36, y con esta numeración la estudia Dieckow en su tesis. En mi edición de *20 Sonatas* mantengo la numeración de Rubio, es decir, el n° 128.

¹⁴² Véase en particular el 3º mov. de la *Sonata n° 31* op. 110, donde se entrelazan un movimiento lento (*Adagio, ma non troppo*) y una Fuga (*Allegro, ma non troppo*).

I PARTE (EXP.)				
c.	1	9	21/33	45
[Senza tempo]	P	$T(\rightarrow P)$	S	K
		↓	↓	↓
		HK:	SK:	SK:
		HC	HC-CF	PAC
	SK (Sol M):	Tp S Sp	T	
HK (mi m):	t	t sP s	tP	
II PARTE (DES. + REC.)				
c.	49	82	85/97	109
	$\rightarrow P$	$[T]$	S	K
			↓	↓
			HK:	HK:
			HC-CF	PAC
SK (Sol M):	T S Sp tP S Sp Tp	Tp		
HK (mi m):	tP sP s – sP s t	t		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 2	$T(\rightarrow P)$					I: 20/28 II: 36/28 D/R: 33/31 T: 48/64	c. 82 [T]

COMENTARIOS

Tipo y aspectos tonales. Esta sonata –hasta ahora dada por desaparecida–¹⁴³ es una obra basada en grupos temáticos monolíticos, sin división en frases o módulos. El Des., por su parte, se basa en un único material (P), una práctica bastante excepcional en Soler, quien suele utilizar como mínimo dos frases o módulos de la Exp. El tratamiento secuencial que hace de dicho tema, presentándolo imitativamente entre ambas manos a través de varias regiones tonales (una de ellas tan lejana de la HK como $Si \flat M$), se prolonga durante más de 30 cc., lo que desemboca en una asimetría entre partes que conduce a la adscripción de esta obra al tipo *sonata mixta* por la expansión en más del 25 % de la II Parte respecto a la I Parte.

¹⁴³ Véase el Apéndice 1 a este respecto. Tanto Bob van Asperen como Gilbert Rowland daban la obra por desaparecida y no pudieron incluirla en sus integrales. Sin embargo, bastó una descripción completa del Ms. para que los archiveros del Monasterio de Guadalupe encontraran la obra, ahora con una signature diferente a la que aparece en el *Catálogo* de Rubio, y pudiera incorporarla a mi edición de *20 Sonatas*, a tiempo para que a su vez Luis Fernando Pérez realizara la primera grabación mundial en su disco de sonatas de Soler publicado por el sello Mirare.

I PARTE (EXP.)									
c.	1	3	8	10	12	16 ⁴	21	25	29
Cantabile	$P_{1,1}$	$P_{1,2}$	$P_{1,1}$	$[P_{1,2}] / T_{1,1}$	$T_{1,2}$	S	S'	K	K'
		↓				↓		↓	
		HK:				SK:		SK:	
		PAC				HC-MC		PAC	
SK ($Si \not\flat M$):			Tp	[T]		T		T	
HK (<i>sol m</i>):	t		t	[tP]		tP			
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	34		38		41	48 ⁴	53	57	61
	$\rightarrow P_{1,1}$		$\rightarrow K$		$\rightarrow P_{1,1}$	S	S'	K	K'
						↓		↓	
						HK:		HK:	
						HC-MC		PAC	
SK ($Si \not\flat M$):	[S]		[Sp]		[Sp Tp]				
						Tp			
HK (<i>sol m</i>):	[sP]		[s]		[s t]				
						t		t	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 11.2		$[P_{1,2}] / T_{1,1}$				I: 16/17 II: 15/17 D/R: 15/17 T: 33/32	c. 48 ⁴ S

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Como ejemplo del **FP 11.2**, esta sonata muestra una fusión del segundo módulo (repetido parcialmente) con el primer módulo de la *T*, para continuar después con un segundo módulo sobre una SK: **D_M** que prepara el Grupo *S*. Por otra parte, no es habitual que tanto *S* como *K* se repitan variados (en el segundo caso con una cierta dosis de cromatismo), pero este hecho, junto con la especial expresividad de la sección *P* + *T*, hacen de esta sonata una muy digna representante del *Empfindsamkeit* o estilo de la sensibilidad, sólo comparable con la *Sonata n° 87* también en *sol m*.

I PARTE (EXP.)									
c.	0 ⁴ /4 ⁴	2 ⁴ /6 ⁴	8 ⁴	10 ⁴	12 ⁴	14 ⁴ /18 ⁴	22 ³		
[Senza tempo]	P _{1.1}	P _{1.2}	T _{1.1} (→P)	T _{1.2}	T _{1.3}	S (→P)	K (→S)		
			↓			↓	↓		
			HK: PAC			SK: PAC	SK: PAC		
SK (Mi M):		S	S [T]	T		<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>	T	T	
T	T								
HK (La M):	T	T	T [D]	D		D			
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	28 ⁴	30 ⁴	32 ⁴	34 ⁴	36 ⁴	40 ⁴ /44 ⁴	48 ³		
	→T _{1.1}	→T _{1.3}	→T _{1.1}	→T _{1.3}	→T _{1.1}	S (→P)	K (→S)		
						↓	↓		
						HK: HC-MC	HK: PAC		
SK (Mi M):	T	d	d	S		S			
HK (La M):	D	Sp	Sp	T		<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>	T	T	
T	T								

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	$T_{1.1}(\rightarrow P)$ $S(\rightarrow P)$ $K(\rightarrow S)$					I: 14/13 II: 13/13 D/R: 13/13 T: 27/26	c. 40 ⁴ S

COMENTARIOS

Derivaciones. Toda la sonata está impregnada por un ritmo de tipo yambo formado por una semicorchea y una corchea con puntillo. Como también los contornos melódicos son similares en muchos casos, las derivaciones son constantes y la unidad temática de la obra resulta perfectamente audible.

I PARTE (EXP.)										
c.	1	4	9	12	15	19	23/29	35/39	43/46	50
Cantabile	P_1	$P_1 <$	$P_{2,1}$	$P_{2,2}$	T	$S_1 (\leftrightarrow T)$	$S_2 (\rightarrow P_1)$	$S_3 (\rightarrow P_1)$	K_1	K_2
Andantino					↓ HK: HC	↓ SK: HC-MC			↓ SK: PAC	
SK (<i>Fa M</i>):										
[s t] [t] t T T										
HK (<i>Si \flat M</i>): T [t d] [d] d D										
II PARTE (DES. + REC.)										
c.	54	61			67	71/77	83/87	91/94	98	
	$\rightarrow S_3$	$\rightarrow S_3$			$S_1 (\leftrightarrow T)$	$S_2 (\rightarrow P_1)$	$S_3 (\rightarrow P_1)$	K_1	K_2	
					↓ HK: HC-MC			↓ HK: PAC		
SK (<i>Fa M</i>): T Sp [Tp] sG										
[s] s S										
HK (<i>Si \flat M</i>): D Tp [Dp] sP										
[t] t T T										

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$S_1 (\leftrightarrow T)$ $S_2 (\rightarrow P_1)$ $S_3 (\rightarrow P_1)$		S_1 S_2			I: 18/35 II: 13/35 D/R: 13/35 T: 53/48	c. 67 S_1

COMENTARIOS

Derivaciones. La primera frase del Grupo *S* muestra una figura inicial que guarda relación melódica y armónica (por lo inestable) con la que abre la *T*. Por otra parte, tanto S_2 como S_3 emplean la octava partida en fusas o semicorcheas como anacrusa de una octava simultánea que procede claramente de P_1 –donde es la seña de identidad–, motivo que ya ha aparecido en diferentes momentos de las *Sonatas* n° 75, 76 y 81. Además de esto, S_2 muestra un perfil melódico y un aire que recuerdan al tema S_2 de la *Sonata* n° 92 (4° mov.). Por último, S_3 se basa también en un diseño muy cercano al utilizado por el Grupo conclusivo de la *Sonata* n° 100.

Variantes. La frase S_1 se ubica sobre la dominante mantenida de una SK en modo menor, y la llegada de S_2 confirma que la tónica inicial para el Grupo *S* es la HK: t. Será con la llegada de S_3 cuando se cambie al modo mayor convencional en estos casos.

Otros aspectos. Esta es otra de las creaciones cercanas al estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*) que ya hemos visto aparecer en obras como las *Sonatas* n° 87 y 130, aparte de ser una de las obras más logradas de toda la producción soleriana. Impregnada de una noble serenidad clásica, es surcada en ciertos momentos por retazos dramáticos que ensombrecen con sus cromatismos y minorizaciones la aparente convencionalidad de su discurso formal.

6 Sonatas - Obra 3ª/1 (1778)

I PARTE (EXP.)

c. 1 9 13 17 23 29 37 44²/48

Andantino P_1 $P_{2.1}$ $P_{2.2}$ $P_{2.3}$ $T(\rightarrow P_{2.3})$ S_{ANT} S_{CONS} K

↓ HK: SK: SK:
HC HC-MC PAC

SK (Sol M): T T T T

HK (Do M): T t T D D

II PARTE (DES. + REC.)

c. 52 60 64 75 79 87 94²/97

P_1 $P_{2.1}$ $\rightarrow P_{2.2}$ $\rightarrow P_{2.2}$ S_{ANT} S_{CONS} K

↓ HK:
PAC

SK (Sol M): T t tP S D [T S] S

HK (Do M): D d dP T SP [D T] T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T(\rightarrow P_{2.3})$		$P_{2.1}$			I: 28/23 II: 27/22 D/R: 27/22 T: 51/49	c. 79 S_{ANT}

COMENTARIOS¹⁴⁴

Variantes y aspectos temáticos. Más allá del cambio de modo que produce una variante en el c. 9 para $P_{2.1}$, o la construcción en forma de período del Grupo *S* (con una cadencia deceptiva separando antecedente y consecuente), sólo se puede destacar el persistente ritmo de *siciliano* que subyace a casi todo el Grupo *P* y a la *T*, precisamente porque deriva de un módulo de *P*.

¹⁴⁴ Empieza aquí el grupo de 6 Sonatas - Obra 3ª (1778) que algún musicólogo daba por perdido, y otros atribuían erróneamente a Josep Vinyals, el monje de 16 años de Montserrat que fue meramente copista de esta colección. Sólo se han conservado cinco de ellas, y en mi edición de 20 Sonatas se ponen por primera vez a disposición de teclistas, musicólogos y público en general (véase el Apéndice 1 y las notas críticas de mi edición de 20 Sonatas).

6 Sonatas - Obra 3ª/1 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1/9	17	29/42	36 ² /49 ²	54	58
Allegro	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>)	<i>K</i>	<i>K</i> <
		↓	↓	↓		
		HK:	SK:	SK:		
		EC	EC	EC		
SK (<i>Sol M</i>):		S T	T T			
HK (<i>Do M</i>):	T	T D	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	65	74	78	86	98/111	105 ² /118 ²	123	127
	<i>P</i>	→ <i>P</i>	→ <i>T</i>	→ <i>P</i>	<i>S</i> _{1.1}	<i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>)	<i>K</i>	<i>K</i> <
					↓		↓	
					HK:		HK:	
					IAC		EC	
SK (<i>Sol M</i>):	T	S	d	dP	S			
HK (<i>Do M</i>):	D	T	Sp	S	T T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1.1	<i>S</i> _{1.2} (→ <i>P</i>)					I: 28/36 II: 33/36 D/R: 33/36 T: 64/69	c. 98 <i>S</i> _{1.1}

COMENTARIOS

Modelo formal-funcional. Un ejemplo del Soler más galante, con temas basados en el diatonismo más limpio y apoyados en el bajo Alberti, un material musical que exige un trabajo de ornamentación y variación que es parte de su esencia. El carácter de *motto perpetuo* es el responsable de que las tres cadencias principales sean evadidas, al coincidir el final de la frase anterior con el comienzo de la siguiente sin solución de continuidad.

6 Sonatas - Obra 3ª/1 (1778)

Minueto					
	[I PARTE]		[II PARTE]		
c.	1	5	9	13	19
[Senza tempo]	$A_{1,1}$	$A_{1,2}$	B_1	B_2	$[A_{1,1}]$
HK (Do M):	T		Sp T		

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min.: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 con reprise parcial)	A: 8 * B+A': 13

COMENTARIOS

A diferencia de los complejos *minuetos* de las *Sonatas n° 61-62*, o de los *Minueto – Trio – Minueto D.C.* de las *Sonatas n° 91-99*, los *minuetos* de este grupo de sonatas son mucho más sencillos en todos los aspectos, puesto que para empezar, en algunos casos, prescinden del *trio*, y por otro lado su duración es muy reducida. El *minueto* de esta sonata responde al modelo de frase ternaria con reexposición incompleta.

6 Sonatas - Obra 3ª/2 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1	3	7	13	19	24
Cantabile	P_0	P	T	S_{ANT}	S_{CONS}	K
		↓		↓		↓
		HK:		SK:		SK:
		HC		EC		PAC
SK (Re M):		T		T		T
HK (Sol M):	T	T	D	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	27	29	37	41	47	52
	P_0	$\rightarrow T$	$\rightarrow P$	S_{ANT}	S_{CONS}	K
				↓		↓
				HK:		HK:
				HC-CF		PAC
SK (Re M):	T	T S [dP T]	T	S		
HK (Sol M):	D	D T [S D]	D	T		T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2.1						I: 12/14 II: 14/14 D/R: 14/14 T: 26/28	c. 41 S_{ANT}

COMENTARIOS

Aspectos temáticos. Llama la atención, sin duda, la presencia de un material P_0 con carácter de *entrada*, pre-temático, y a la vez modelado sobre un *arbitrio* escrito, algo que puede dar pistas sobre la realización práctica de este tipo de pasajes en otras sonatas. Por lo demás, se trata de un sencillo *Cantabile* donde se observan los principios mínimos de la sonata binaria empleando al mismo tiempo un claro y sencillo lenguaje galante.

6 Sonatas - Obra 3ª/2 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	12	20	29	38	49	55
Allegro	P_1	$P_1 <$	P_2	$T (\leftrightarrow P_1)$	$S_{I,1}$	$S_{I,2}$	K	$K <$
		↓	↓		↓		↓	
		HK:	HK:		SK:		SK:	
		PAC	HC		HC-MC		EC	
SK (Re M):			T		T		T	
HK (Sol M):	T		D		D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	64	72	76	80	89	103	110
	$\rightarrow P$	$\rightarrow T$	$[T]$	$S_{I,1}$	$S_{I,2} <$	K	$K <$
				↓		↓	
				HK:		HK:	
				EC		EC	
SK (Re M):	T S	S	S	S			
HK (Sol M):	D T	T	T		T	T	

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 2	$T (\leftrightarrow P_1)$			$M_A - S_{I,2}$		I: 28/35 II: 16/37 D/R: 12/41 T: 63/53	c. 76 [T]

COMENTARIOS

Aspectos temáticos y modificaciones. Existe una clara tendencia a la expansión temática en tres de los cuatro grupos temáticos de este movimiento. P_1 se repite prolongando al final el acorde de **T** mediante un arpeggio de dos compases y un acorde de llegada. K vuelve en el c. 55 añadiendo la repetición de los dos últimos compases, convirtiendo la escala simple del c. 60 en una escala en sextas. Por último, $S_{I,2}$ puede ser contemplado como una repetición de $S_{I,1}$ con la adición de tres compases cadenciales, pero en este caso es mejor considerarlos como dos módulos separados, con el fin de poder reflejar la modificación que se produce en la II Parte, cuando $S_{I,2}$ muestra otra adición de material extra sobre la ya descrita.

6 Sonatas - Obra 3ª/2 (1778)

Minueto 1º			Minueto 2º [Trio]		
[I PARTE]			[II PARTE]		
c.	1	4	9	19 ²	
[Senza tempo]	A _{I,1}	A _{I,2}	B	C	
HK (Sol M):	T	[D]	T	T

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B :	Min.: Pequeña frase binaria (subtipo 2)	A: 8 * B: 10
Trio : C :	Trio: Frase única	C: 8
Minueto D.C.		

COMENTARIOS

Al igual que el anterior, este *minueto* es de una simplicidad abrumadora, hasta el punto de que no hay posible división de la II Parte, que se limita a exponer un material *B* en una **D** sin consolidar y a repetirlo después en la **T**. El [*Trio*] es aún más elemental: una sola frase basada en un ritmo de *zapateado* que se repite a modo de antecedente y consecuente.

6 Sonatas - Obra 3ª/3 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1	4	8	14	18	22	28
Andante	P_{ANT}	P_{CONS}	T	$S_{1.1}$	$S_{1.1}'$	$S_{1.2}$	$K(\rightarrow S)$
	↓	↓		↓			↓
	HK:	HK:		SK:			SK:
	IAC	PAC		HC-MC			PAC
SK (Mi M):		S	T	t	T	T
HK (La M):	T	T	D	d		D

II PARTE (DES. + REC.)

c.	31	34	38	46	53	57	61	67
	P_{ANT}	P_{CONS}	$\rightarrow S$	$\rightarrow S$	$S_{1.1}$	$S_{1.1}'$	$S_{1.2}$	$K(\rightarrow S)$
					↓			↓
					HK:			HK:
					HC-MC			PAC
SK (Mi M):	T	T	S	s		S	
HK (La M):	D	D	T	t	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 3	$K(\rightarrow S)$		$S_{1.1}$			I: 13/17 II: 22/17 D/R: 22/17 T: 30/39	c. 53 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo y modelo formal-funcional. La duración de la II Parte supera en más del 25 % la de la I Parte, por lo que este movimiento se encuadra en la categoría de *sonata mixta*. La razón principal es la reprise completa del tema *P* en la SK, junto con las derivaciones de *S*, que, sin ser especialmente modulantes, alargan bastante el espacio del Des. La estructura en forma de período del tema *P*, por otra parte, conduce al modelo formal-funcional **FP 3**, aunque la cadencia entre antecedente y consecuente es más bien una HK: IAC. La pequeña variante en *S* se debe a la primera exposición del módulo $S_{1.1}$, que se produce sobre la SK en modo menor (correspondida con una HK: **t** en la II Parte en el mismo lugar).

6 Sonatas - Obra 3ª/3 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1/12	23	30	35	40		46	60	72
Allegro molto	<i>P</i>	<i>T</i> ₁	<i>T</i> ₂	<i>T</i> ₂	<i>T</i> ₂		<i>S</i>	<i>S'</i>	<i>K</i>
		↓					↓		↓
		HK:					SK:		SK:
		HC					HC-CF		PAC
	SK (<i>Mi M</i>): <i>sG tP s sP dP T</i>						T T		
HK (<i>La M</i>):	<i>T</i>	<i>tG dP t tP</i>	<i>S</i>	<i>D</i>			<i>D</i>		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	78	84	91	99	107	116	126	140	152
	→ <i>T</i> ₂	<i>N</i>	→ <i>T</i> ₂	→ <i>S</i>	<i>P</i>	<i>T</i> ₃	<i>S</i>	<i>S'</i>	<i>K</i>
							↓		↓
							HK:		HK:
							IAC		PAC
SK (<i>Mi M</i>):	<i>sP</i>	<i>DG sG</i>	<i>sG dp dP</i>	<i>dP S S</i>					
HK (<i>La M</i>):	<i>tP</i>	– <i>sP</i>	<i>sP s S</i>	<i>S T</i>			T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 2				M _T – <i>P</i> M _O – <i>T</i> M _S – <i>T</i> (⇒ <i>T</i> ₃)		I: 45/32 II: 48/30 D/R: 29/49 T: 77/78	c. 107 <i>P</i> * c. 126 <i>S</i>

COMENTARIOS

Tipo y modificaciones. La reexposición de *P* en el c. 107 sobre la subdominante –que para algunos puede ser una *falsa reprise*– remite a ese modelo de recapitulación que se produce sobre la HK: *S*, con el fin de reproducir el mismo recorrido tonal hacia la HK: *T* en la II Parte que el observado en la I Parte entre la SK: *S* (= HK: *T*) y la SK: *T*. Esto supone además una modificación de la convención tonal en este punto del trayecto formal, así como la existencia de una primera *falsa crux*, puesto que el retorno de *P* no se produce sobre la HK: *T* sino sobre la HK: *S* (al igual que sucede en la *Sonata n° 67/2*). Aún así, la confluencia temático-estructural aconseja dar cuenta de este especial momento, que no podría ser tratado como una única *crux* por la existencia de un material posterior (la frase *T*₃) que impide considerar toda esta zona como los compases de correspondencia. Ejemplos de esta Rec. ubicada en la subdominante en el repertorio son la *Sonata KV 545* de Mozart o la *Sinfonía n° 5* de Schubert.

Si bien no cabe dudar de la intención formal, es cierto que los medios empleados se alejan bastante de la ortodoxia temática, puesto que Soler omite cualquier atisbo de reprise de las transiciones conocidas, y en lugar de ello presenta una nueva frase en esta función, *T*₃ (una modificación por sustitución), que sin embargo cumple igualmente su misión moduladora. Por otro lado, a pesar de tratarse de una *forma de sonata*, la II Parte dura casi lo mismo que la I Parte, y ello es debido a la ausencia de repetición de *P* y a la omisión de las dos transiciones. Cabe destacar, por último, el alejamiento tonal que se produce en el Des., donde gracias a la mediación de *Do M* se llega a *Mi* ♭ *M*, la tonalidad más alejada de *La M*. La continuación de esa vía lleva en progresión ascendente a *Fa M* y a su relativo *re m*, preparando la reprise de *P* en *Re M*.

6 Sonatas - Obra 3ª/3 (1778)

Minueto									
	[I PARTE]			[II PARTE]			[I PARTE]		
c.	1	4		8	12		1	4	
Andante	A_{ANT}	A_{CONS}		$B_{1.1}$	$B_{1.2}$		A_{ANT}	A_{CONS}	
HK (La M):	T			t			T		

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B : A	Mín.: Pequeña frase ternaria (subtipo 4 c/ reprise completa)	A: 7 * B+A: 15

COMENTARIOS

Este *minueto*, a diferencia del anterior, no está ligado a un supuesto *trío*, sino que ocupa todo el movimiento. Se trata de una pequeña frase ternaria, cuya frase contrastante entera se ubica en el homónimo menor, una opción infrecuente en Soler. El D.C. escrito al final de la II Parte obliga a reescribir toda la I Parte y contar con ella para su consideración formal como pequeña frase ternaria, aunque no se produzca el esquema habitual ||: A :||: B A' :||, sino la variante ||: A :||: B :|| A ||.

6 Sonatas - Obra 3ª/3 (1778)

	[I PARTE]		[II PARTE]	
c.	1	4	8	12
Andante	A_{ANT}	A_{CONS}	B	A_{CONS}
HK (La M):	T		T [S D]	T

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
: A : : B A' :	Min.: Pequeña frase ternaria (subtipo 2 con reexposición parcial)	A: 8 * B: 4 * A': 4

COMENTARIOS

Este movimiento no puede considerarse como el *trío* del *minueto* anterior, por lo que se le debe otorgar existencia independiente. Esto supone una excepción en este grupo de sonatas, que hasta ahora constaban de tres movimientos (Moderado – Rápido – Minueto), y plantea un problema formal relativo a su papel en el equilibrio global de la sonata. Internamente su estructura es la de una pequeña frase ternaria a la que sólo le falta la barra de repetición (que aquí debería ubicarse en el c. 8) para ser modélica. La excepcional brevedad del movimiento es, sin embargo, la principal causa de desconcierto, puesto que impide la adscripción a cualquier esquema convencional (forma de sonata, rondó, etc.). En todo caso, no es esta la única sonata con un último movimiento relativamente breve. Hay varias sonatas de Haydn que terminan con movimientos de una gran concisión,¹⁴⁵ y más breve aún –en comparación con sus restantes movimientos– resulta el movimiento final de la *Sonata n° 2* de Chopin.

¹⁴⁵ Por ejemplo, las *Sonatas Hob. XVI n° 19, 26, 39, 42, 50 o 51* (*Sonatas n° 30, 41, 52, 56, 60 o 61*, en la numeración de H. Robbins Landon).

6 Sonatas - Obra 3ª/4 (1778)

I PARTE (EXP.)

c.	1	5	11	16	21
Andante	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	T	S	S / K
		↓		↓	↓
		HK:		SK:	SK:
		HC		EC	PAC
SK (La M):		T		T	T
HK (Re M):	T	D		D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	27	29	35	39	51	56
	N_0	N_1	$P_{1.1}$	N_2	S	S / K
					↓	↓
					HK:	HK:
					EC	PAC
SK (La M):	–	sP	T	S d S S		
HK (Re M):	–	tP	D	T Sp T	T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 9		S / K				I: 15/11 II: 24/11 D/R: 24/11 T: 26/35	c. 51 S

COMENTARIOS

Tipo y modelo formal-funcional. La duración de la II Parte es bastante mayor a la de la I Parte, superando con el umbral del 25 %, por lo que este movimiento se considera como *sonata mixta*. La razón estriba en la exposición los nuevos materiales N_1 y N_2 (precedidos por una especie de preámbulo melódico que constituye el único ejemplo de N_0 en todas las sonatas de Soler), el segundo de los cuales ocupa 12 cc., en medio de los cuales se produce la reprise del primer módulo de P en la SK. La simplicidad temática – análoga a la del I mov. de la *Sonata n° 135*– impide la existencia de un Grupo conclusivo independiente, siendo la fusión S / K la que permite, mediante la doble función del material, el adecuado cierre cadencial para ambas partes.

6 Sonatas - Obra 3ª/4 (1778)

I PARTE (EXP.)													
c.	1	10	17	23/31	39	47	53	58	62	66/70	74		
Allegro	$P_{1.1}$	$P_{1.2}$	$P_{1.1}'$	P_2	P_2'	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	$S_{1.1}$	$S_{1.1}' (\rightarrow P)$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$	K		
						↓ HK: IAC		↓ HK: HC-MC			↓ SK: EC		
SK (<i>La M</i>):						S	<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>					T	T
T	T												
HK (<i>Re M</i>):						T	D						
II PARTE (DES. + REC.)													
c.	82			98	100	105		110	118	122/126	130		
	$\rightarrow S_{1.1} / S_{1.2}$			$P_{1.1}$	$[P_{1.2}']$	$T_{1.2} (= S_{1.2})$		$S_{1.1}$	$S_{1.1}' (\rightarrow P)$	$S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$	K		
								↓ HK: IAC			↓ HK: EC		
SK (<i>La M</i>):				T	s	dp	dP	dP	S				
HK (<i>Re M</i>):				D	t	s	S	S	<table border="1"><tr><td>T</td><td>T</td></tr></table>			T	T
T	T												

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 4	$S_{1.1}' (\rightarrow P)$ $S_{1.2} (\rightarrow T_{1.2})$			$M_T - P_{1.1}$ $M_O - P_{1.2}$ $M_T - P_{1.2}$ $M_V - P_{1.2}$ $M_O - P_2$ $M_O - T_{1.1}$	cc. 82-97	I: 57/24 II: 28/28 D/R: 16/40 T: 81/56	c. 98 $P_{1.1}^*$ c. 110 $S_{1.1}$

COMENTARIOS

Tipo y otros aspectos. Al igual que sucedió en el II mov. de la *Sonata n° 136*, la reprise de *P* se produce a partir de una *falsa crux* sobre la HK: S, con el fin de reproducir el mismo recorrido tonal de la I Parte (SK: S → T) en la II Parte (HK: S → T), lo que supone de nuevo una modificación tonal en este punto del recorrido formal. El módulo $T_{1.2}$ que precede al Grupo S es aquí igual al módulo $S_{1.2}$ –transportado a la HK: T– que a su vez derivó del módulo $T_{1.2}$ original, pero aquí su función es transicional, y de ahí la aparente paradoja. A pesar de la adscripción al tipo *forma de sonata*, la duración de la II Parte es considerablemente menor a la de la I Parte. Esto es debido al breve Des., a la omisión de las repeticiones de los módulos de P_1 y a la omisión de la frase P_2 entera. Por otra parte, es interesante destacar la *acumulación* que ocupa la totalidad del Des., derivada en su figuración rítmico-melódica de $S_{1.1}$ y en el sustrato armónico de $S_{1.2}$, puesto que el empleo de este procedimiento en una obra tardía como esta supone un vestigio de una práctica mucho más enraizada en las sonatas más tempranas de Soler.

Este movimiento lleva al comienzo la indicación *Clarines*, algo que no tiene que ser interpretado obligatoriamente como una señal de su destino al órgano, en primer lugar porque el resto de los movimientos no llevan indicaciones en este sentido, y porque además es evidente que la escritura es mucho más adecuada no ya para el clave, sino incluso para el pianoforte. La indicación tiene más el carácter de *tópico*, es decir, de una alusión a un tipo de escritura organística transplantado a otro medio instrumental. Véanse también los comentarios a las *Sonatas n° 53, 92/1 y 138*.

6 Sonatas - Obra 3ª/4 (1778)

Minueto				
	[I PARTE]		[II PARTE]	
c.	1	5	9	13
Andante	A_{ANT}	A_{CONS}	$B (=A_{ANT})$	A_{CONS}
HK (Re M):	T		D	T

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Minueto : A : : B A' :	Min.: Pequeña frase ternaria (subtipo 3 con parte $B = A_{ANT}$ y transportada a la HK: D)	A: 8 * B + A': 8

COMENTARIOS

También este *minueto* reduce al mínimo su duración y su material temático, hasta el punto de que la II Parte comienza con una transposición literal de A_{ANT} , dando paso después a la reprise del consecuente que cierra así la forma interna de frase ternaria.

6 Sonatas - Obra 3ª/5 (1778)

Entrada. Largo

c.	1	3	5	7
	$E_{1,1}$	$E_{1,1}'$	$E_{1,2}$	$E_{1,2}'$
	$P_{0,1}$	$P_{0,1}'$	$P_{0,2}$	$P_{0,2}'$

HK (*Fa M*): **T** **t**

Allegro

c.	10/18	26	34	39	41	45/49	53
	P	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	$[T_{1,1}']$	$T_{1,2}'$	S	K
		↓				↓	↓
		HK:				SK:	SK:
		EC				EC	PAC

SK (*Do M*): [T t] T

T	T
---	---

HK (*Fa M*): **T** **[D d] D** **D**

	I mov.	II mov.	III mov.	IV mov.
Movimientos	I (c. 1-9)	I (c. 10-57)	II (completo)	III (completo)
originales	Entrada. Largo	Allegro	Largo	Allegro

6 Sonatas - Obra 3ª/5 (1778)

Largo

II PARTE

1	4	7	17	25	30	32	45
E_2	E_2	$E_{3.1}$	$E_{3.2}$	$[E_{3.1}']$	E_2	$E_{3.3}$	$E_{1.2}''$
$P_{0.3}$	$P_{0.3}'$	$P_{0.4}$	$P_{0.5}$	$[P_{0.4}']$	$P_{0.3}$	$P_{0.6}$	$P_{0.2}''$
T	t	t Sp	dP	T Tp	T	T Tp D

Allegro

II PARTE (DES. + REC.)

1/9	19	25	27	38/42	46
P	$\rightarrow P$	$\rightarrow T_{1,1}$	$\rightarrow T_{1,2}$	S	K
				\downarrow	\downarrow
				HK:	HK:
				EC	PAC

T **[S]** **S** **S**

D **[T]** **T**

T	T
----------	----------

537

La *Sonata n° 138* es la última de las sonatas –junto con las ya estudiadas *Sonatas n° 30, 81 y 128*– que va a plantear problemas formales de especial dificultad. A diferencia de las restantes compañeras de la *Obra 3ª*, no sigue el esquema Moderado – Rápido – Minueto, puesto que sus tres movimientos responden a tipologías muy diferentes. El primero lleva al comienzo la indicación *Entrada. Largo*, seguido en el c. 10 por un *Allegro* que llega hasta el final del mismo, un falso cierre, puesto que termina en la HK: **D**. El segundo movimiento es otro de los escasos ejemplos con un tempo *Largo* en la obra de Soler, muestra evidentes conexiones temáticas con el *Largo* inicial y de nuevo queda abierto en su final sobre la HK: **D**. El tercero vuelve al tempo *Allegro*, y también muestra conexiones con el anterior *Allegro*, aunque en este caso el final se cierra por fin en la HK: **T**. Las secciones o movimientos en tempo lento llevan, además, la indicación *Flautat* (flautado, en catalán), y las de tempo rápido se asocian a *Lleno*, lo que indica un posible (aunque no obligado) destino organístico.¹⁴⁶

Hay tres posibles interpretaciones formales para esta sonata, que de nuevo ha exigido un esquema formal a doble página para su mejor comprensión. Por una parte, intentando mantener la estructura original en tres movimientos, el resultado es una sonata con un movimiento inicial que consta de una breve introducción lenta y una más extensa sección rápida, al que seguiría un movimiento lento central y un tercer movimiento rápido, un esquema bastante normativo en sonatas de Haydn y Mozart, si no fuera por la poco habitual introducción lenta y porque ni la sección en *Allegro* del I Mov. ni el *Largo* (II Mov.) son normativos en absoluto, puesto que ambos terminan en la SK, sin una resolución satisfactoria.

La segunda interpretación supone un vestigio del pasado, puesto que alude a la conocida *sonata da chiesa* barroca en cuatro movimientos, con el esquema Lento – Rápido – Lento – Rápido, una estructura que se podría vislumbrar en esta sonata si se consideran como movimientos independientes las dos secciones del I Mov. original (véase el esquema).

La tercera interpretación, finalmente, es un compromiso entre la sonata en un solo movimiento y la sonata en tres movimientos, y va a exigir una observación mucho más cercana del material musical de la obra, aparte de algunos malabarismos terminológicos. Así, por ejemplo, el material temático de las secciones en tempo *Largo* muestra en el esquema una doble denominación, como consecuencia de la doble función que desempeña en este compromiso formal.¹⁴⁷ La primera impresión que produce el *Largo* inicial, a la vista sobre todo de su final en una HK: HC, es la de una típica introducción lenta, lo que explica el empleo de la letra *E* para nombrar los materiales temáticos, que según esto se limitan aquí a una frase con dos módulos repetidos con variaciones. Sin embargo, también cabe pensar en esta frase como un P_0 previo al material *P* que viene después, considerando entonces el *Largo* y el *Allegro* como una unidad formal.¹⁴⁸ Lo cierto es que el módulo $E_{1,2}$ ($P_{0,2}$), anclado en la HK: **D** y repetido después sobre la tónica minorizada (típico recurso de las introducciones), no es sólo la inocente melodía semicadencial que cierra esta supuesta introducción, sino también el vínculo que la une con el posterior *Largo* que ocupa el II Mov., donde reaparece transformada melódica y armónicamente. El *Allegro* se comporta como la I Parte de una *sonata binaria*, con una sección $P + T$ bastante más amplia que la breve sección $S + K$, esta última ubicada en la SK y por tanto con un final abierto en *Do M* a la espera de una resolución satisfactoria.

El II mov. es de nuevo un *Largo* que, como vimos, evita los esquemas normativos y se inclina más por un discurso libre en el que sólo las repeticiones y las progresiones proporcionan un poco de orden.¹⁴⁹ La frase inicial (E_2) muestra ya una primera repetición en modo menor (HK: **t**) que conduce al extenso material E_3 , cuya fragmentación, irregularidad y movilidad armónica le otorgan un innegable carácter de

¹⁴⁶ Véase el comentario a las *Sonatas n° 53, 92/1 y 137/2*.

¹⁴⁷ Una tercera denominación, empleando las letras *A, B, C*, etc., implicaría la adscripción a alguno de los esquemas convencionales como minueto, gran forma binaria o ternaria, forma sonata sin desarrollo o rondó, algo que resulta inviable no sólo en el *Largo* inicial, sino también en el II Mov., puesto que tanto su discurso temático como su recorrido tonal están lejos de cualquier modelo normativo.

¹⁴⁸ La terminología resulta en este caso más problemática, puesto la denominación de todos los materiales de éste y del siguiente *Largo* empieza por el símbolo P_0 , lo que implica que cada nuevo material avanza un número correlativamente tras el punto ($P_{0,1}$, $P_{0,2}$, $P_{0,3}$, etc.), mientras que con la letra *E* se empieza por el número simple para la frase (E_1 , E_2 , etc.), subdividiendo la frase en módulos en caso necesario, por lo que no hay una correspondencia estricta entre ambas denominaciones.

¹⁴⁹ La nomenclatura de los materiales sigue a la iniciada en el *Largo* del I Mov.

desarrollo, funcionalmente fuera de lugar en un movimiento lento como éste, pero posible en una visión formal más amplia. La tonalidad inicial de *fa m* es seguida por diversas regiones cercanas, algunas meramente anunciadas y otras realizadas, hasta alcanzar la región del relativo (HK: **Tp**) y terminar con una semicadencia que conduce directamente a una breve reprise de E_2 . La extensa frase cadencial en tres partes que sigue debe considerarse como parte de E_3 , tanto por las coincidencias temáticas como por la imposibilidad de entenderla como un tema de pleno derecho. Contiene tres pequeños módulos, el primero de los cuales termina con una HK: EC, el segundo con una SK: DC (es decir, ya en *Do M*), y es el tercero el que finalmente cadencia sobre la SK. En este punto se produce la reprise alterada de $E_{1,2}$, con sextas en lugar de terceras, y con una clara ubicación en la SK, aunque manteniendo la línea del bajo y la melodía sincopada de la m.d. El final de este *Largo*, por tanto, queda también abierto sobre la SK, lo que impide concederle la autonomía formal de un movimiento convencional. Otra será su misión, como veremos.

El III Mov. está constituido por una vuelta al *Allegro* inicial, tanto desde el punto de vista temático como formal.¹⁵⁰ En efecto, no hay duda de que este movimiento coincide con la II Parte de una *sonata binaria*, empezando con la reprise de *P* en la SK (una de las opciones habituales en este punto), seguida de un atisbo de desarrollo derivado de *P* y de *T*, para reexponer normativamente la sección *S + K* en la HK y proporcionar la resolución tonal largo tiempo demorada a toda la sonata.

A la vista de estos datos, la tercera interpretación consiste en considerar toda la sonata como un único movimiento de sonata, con una introducción lenta y su correspondiente *Allegro*, interrumpido en la divisoria entre ambas partes por una recurrencia expandida de la introducción a modo de inserción y con un cierto carácter de desarrollo, algo justificado por la casi omisión del mismo en la II Parte del *Allegro*. Es justamente la misma idea (con unas proporciones diferentes y un material temático evidentemente superior) que desarrollará Beethoven en el I Mov. de su *Sonata n.º 8 «Patética» op. 13*. Sin embargo, en este caso la consideración formal como un único movimiento es compatible con la disposición formal en tres movimientos aparentemente autónomos, con el fin de mantener el carácter multimovimiento de esta peculiar sonata y preservar su integración dentro de la *Obra 3ª*.

¹⁵⁰ También aquí la nomenclatura temática continúa la iniciada en el primer *Allegro*.

I PARTE (EXP.)

c.	1	12	16	25	31	39 ²	52
Allegretto	<i>P</i>	<i>T</i> _{1.1}	<i>T</i> _{1.2}	<i>T</i> ₂	<i>S</i>	<i>S</i> <	<i>K</i>
	↓			↓	↓		↓
	HK:			HK _S :	SK:		SK:
	PAC			HC	HC-MC		PAC

SK (*La* \flat *M*): **Sp Tp [Tg Sp] Sp T** T T

HK_S (*si* \flat *m*): **t d [Sp t] t dP dP**

HK (*Re* \flat *M*): **T Tp Dp [Dg Tp] Tp D D**

II PARTE (DES. + REC.)

c.	55	66	70	79	85	93 ²	106
	<i>N</i>	→ <i>T</i> _{1.1}	→ <i>T</i> _{1.2}	→ <i>T</i> ₂	<i>S</i>	<i>S</i> <	<i>K</i>
					↓		↓
					HK:		HK:
					HC-MC		PAC

SK (*La* \flat *M*): **Sp Dg Dg – [sg Dg] Dp Sp [S] S**

SK_S (*sol* *m*): **tp t t d [Sp t] s tp –**

HK (*Re* \flat *M*): **Tp – – sg [sp –] Dg Tp [T]** T T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 6.3						I: 30/24 II: 30/24 D/R: 30/24 T: 54/54	c. 85 S

COMENTARIOS ¹⁵¹

Aspectos diversos. Esta sonata abre el Ms. de Madrid, donde viene seguida por la actual *Sonata n° 88*, con la que forma una posible *sonata agrupada*. Destaca aquí el repentino cambio de ambiente que se produce en la *T* –en contraste con el afirmativo y luminoso tema inicial– por el empleo de regiones tonales en modo menor y de acerbos apoyaturas que evocan el estilo de la sensibilidad y el tópico *ombra* (sombra, cambio de modo). La modulación se efectúa en dos fases, con una primera HC sobre la *D* de *si* \flat *m* (la HK_S que predomina en esa zona) y una segunda HC ahora ya sobre la SK, todo lo cual conduce –aún sin estructura de período para el Grupo *P*– al **FP 6.3**. El tema *S*, con su repetición expandida por reiteración de los dos últimos compases (típico ejemplo del «once more time» de Caplin), restaura el *Affekt* inicial en la SK normativa. El Des., por su parte, se aleja bastante tanto de la HK como de la SK, puesto que algunas regiones emplean el cuarto nivel de relación intermodal, y otras ni siquiera pueden ser nombradas por su máxima lejanía (tritono) a una o a otra. Por ello es necesario incluir una SK_S respecto a la cual exista una afinidad mayor, y esta es *sol* *m*, que puede considerarse como un relativo menor del HK: **TP**.

¹⁵¹ Véase el Apéndice 1 para una explicación de la omisión en este análisis de las sonatas u obras ubicadas por Rubio en los números 139-153. La *Sonata n° 154* –la única del Ms. de Madrid que Rubio no incluyó en su *Catálogo*, aunque sí realizó una edición aislada de la misma– fue así numerada por Bob van Asperen con el fin de incluir esta sonata en su integral discográfica, numeración que respeto y a partir de la cual he continuado la mía para ubicar las nuevas sonatas publicadas en mi edición y no conocidas ni catalogadas por Rubio.

I PARTE (EXP.)									
c.	1/4	7	10	17	19	24	28	43/50	57
[Presto]	<i>P</i>	<i>P'</i>	T_1	$T_{2.0}$	$T_{2.1}$	$T_{2.1}'$	$T_{2.2}$	$S (\rightarrow T_1)$	$K (\rightarrow T_{2.1})$
[Andante largo]			↓ HK: EC	↓ SK: HC				↓ SK: HC-CF	↓ SK: PAC
SK (<i>Sol M</i>):			S T	[t]	tP	sP dP T	T	T
HK (<i>Do M</i>):	T	T D	[d]	dP	tP S D	D	
II PARTE (DES. + REC.)									
c.	62	66		76	81	87		102/109	116
	<i>P</i>	$\rightarrow P$		$T_{2.1}$	$T_{2.1}'$	$T_{2.2}$		$S (\rightarrow T_1)$	$K (\rightarrow T_{2.1})$
				↓ SK _s : HC				↓ HK: HC-CF	↓ HK: PAC
SK (<i>Sol M</i>):	T	T D		D	sG tP S		S	
HK (<i>Do M</i>):	D	D SP		SP	sP dP T		T	T

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1	$S (\rightarrow T_1)$ $K (\rightarrow T_{2.1})$			$M_T - T_{2.1}$		I: 16/45 II: 40/19 D/R: 14/45 T: 61/59	c. 87 $T_{2.2}$

COMENTARIOS¹⁵²

Derivaciones, modificaciones y otros aspectos. Sorprende en esta sonata la elaborada *T*, que arranca con una convencional modulación a la *SK* (con *HC* incluida), embarcándose después en un excursio que empieza por una engañosa escala en *sol m* (que podría interpretarse como la resolución de la dominante anterior) que en realidad es un ejemplo único de material pretemático en el ámbito de la *T*. En efecto, la escala que constituye $T_{2.0}$ lleva la armonía hacia el ámbito de los bemoles, y permite interpretar entonces el *Si* \flat *M* que sigue como el *SK*: **tP**, es decir, el relativo mayor del presunto *sol m* anterior. El extenso módulo posterior propone una tensa progresión ascendente de 2ª *M* que, a partir de *Mi* \flat *M* (*SK*: **sP**), pasa por *Fa M* (*SK*: **dP**) alcanzando finalmente *Sol M* (*SK*: **T**). El tema *S* y el Grupo conclusivo *K* cierran –con evidentes alusiones a materiales anteriores– la I Parte sobre la *SK*. El Des. empieza con la típica reprise de *P* en la *SK*, seguida por una derivación del mismo tema que incluye unas curiosas hemiolias que no tienen apenas antecedentes en las sonatas de Soler. La modificación tonal se produce en la Rec. con la reprise de $T_{2.1}$ sobre *Re M* (*HK*: **SP**, en lugar del esperado *Mi* \flat *M*, *HK*: **tP**), situado a máxima distancia tonal de la región siguiente, *La* \flat *M* (*HK*: **sP**), donde ya se recupera el curso armónico de la I Parte a partir de la *crux* que da paso a $T_{2.2}$.

¹⁵² Véase el Apéndice 1 para conocer las vicisitudes del descubrimiento de esta sonata y de la siguiente. Allí se explican también las divergencias de tempo entre el Ms. de la Yale School of Music (*Presto*) y el del Instituto Español de Musicología (*Andante largo*). Ninguna de las dos indicaciones parece muy adecuada al carácter de la obra, que sugiere más bien un *tempo di minueto* moderado o un poco rápido.

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	9	13	17	22/28	34	38
Prestissimo	P_1	$P_{2,1}$	$P_{2,2}$	T	S	K_1	K_2
			↓		↓	↓	
			HK:		SK:	SK:	
			EC		HC-MC	EC	
SK (Sol M):				S T	T T		
HK (Do M): T				T D	D		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	43	49	53	58/64	70	74
	N_1	N_2	T	S	K_1	K_2
			↓		↓	
			HK:		HK:	
			HC-MC		EC	
SK (Sol M): S D Tp t dP dP S S						
HK (Do M): T SP Dp d S S T T T						

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SB	FP 1						I: 21/21 II: 15/21 D/R: 10/26 T: 42/36	c. 53 T

COMENTARIOS

Aspectos diversos. Se trata de la única sonata –junto con el IV Mov. de la *Sonata n° 93*– que emplea el compás de 9/8 en toda la producción para tecla de Soler, compás que está además claramente asociado a un tempo rápido (*Allegro molto* en el citado movimiento) o incluso muy rápido (*Prestissimo* en esta *Sonata n° 156*, uno de los tres ejemplos de esta indicación extrema en todas las sonatas). Lo más característico de esta sonata es, sin duda, el desplazamiento rítmico que se produce en el tema *S* entre la base métrica regular (grupos de tres corcheas en arpeggio en la m.i.) y la melodía de la m.d., cuyas notas recorren la quinta entre *sol* y *re* a ritmo de negra con puntillo (cc. 22-25 y 28-31), pero ubicándose en la tercera corchea de cada parte, lo que produce un evidente desfase rítmico entre ambas manos. El retorno a la regularidad que proporciona la escala descendente de *re* a *sol* es de nuevo contrarrestado por la repetición del material, y es sólo a partir del c. 26 o del c. 32 cuando se regulariza la métrica.¹⁵³ La *crux* llega aquí en el c. 53, merced a la reprise integral de la *T* con el mismo recorrido tonal respecto a la HK que el de la I Parte respecto a la SK.

¹⁵³ Un desfase rítmico muy parecido, aparte de otras similitudes, se produce en la *Sonata n° 51*, como ya se explicó en el comentario a esta obra.

SONATA n° 157 en Sol M

I PARTE (EXP.)

c.	1	10	18	23	28	33/36	39
Cantabile	P_{ANT}	P_{CONS}	T	S_{IANT}	S_{ICONS}	$S_2 (\rightarrow T)$	K
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	HK:	HK:	SK:	SK:	SK:	SK:	SK:
	HC	PAC	IAC	PAC	PAC	PAC	PAC
SK (<i>Re M</i>):		S	T	T T			
HK (<i>Sol M</i>):	T	T	D	D			

II PARTE (DES. + REC.)

c.	43	47	54	62	67	72/75	78
	$\rightarrow P$	$\rightarrow T$	P_{ANT}'	S_{IANT}	S_{ICONS}	$S_2 (\rightarrow T)$	K
			(RT)	↓	↓	↓	↓
			HK:	HK:	HK:	HK:	HK:
			HC-MC	PAC	PAC	PAC	PAC
SK (<i>Re M</i>):	T	Sp	T [S]	S	S		
HK (<i>Sol M</i>):	D	Tp	D [T]	T	T T		

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SF	FP 3.1	$S_2 (\rightarrow T)$			$M_V - P_{ANT}$ $M_O - P_{CONS}$ $M_O - T$		I: 22/20 II: 19/20 D/R: 11/28 T: 42/39	c. 54 P_{ANT}' c. 62 S_{IANT}

COMENTARIOS¹⁵⁴

Tipo y modelo formal-funcional. No es necesario escuchar muchos compases de esta sonata para apreciar su nítido estilo galante, muy alejado del sonido scarlattiano de tantas otras obras. Por ello no es de extrañar que en ella utilice Soler un esquema de *forma de sonata* acorde con su aparente datación tardía, iniciando la Rec. con una reprise del antecedente del tema *P* preparada por una cadencia convencional. Esta vuelta está modificada para terminar con una HK: HC que prepara sin más dilación –omitiendo el consecuente y la *T*– la llegada del Grupo *S*. El *modelo formal-funcional*, ni que decir tiene, es el **FP 3.1**, justificado por la estructura del tema *P*, un esquema de período de 16 cc. donde el antecedente se expande a 9 cc. y el consecuente emplea los 8 cc. preceptivos. Son sin embargo 5 cc. los que emplea en cada segmento de la frase S_I , también construida como un período.

Crux. El retorno simultáneo de *P* en su altura original marca la primera *crux*, mientras que la reprise del Grupo *S* transportado a la HK viene señalado por la segunda *crux*.

¹⁵⁴ Sobre el origen de esta sonata y la explicación de su ausencia en mi edición, véase el Apéndice 1.

SONATA n° 158 en Si \flat M

I PARTE (EXP.)

c.	1/5	9	16	20	26/31	36
Andantino	<i>P</i>	$T_{1,1}$	$T_{1,1}$	$T_{1,2}$	<i>S</i>	<i>K</i>
	↓				↓	↓
	HK:				SK:	SK:
	PAC				HC-MC	PAC
	SK (<i>Fa M</i>):	S	T		T	T
HK (<i>Si \flat M</i>):	T	T	D		D	

II PARTE (DES. + REC.)

c.	41	48	56	59	69	73	78/83	88
	<i>P</i>	$\rightarrow T_{1,1}$	$\rightarrow T_{1,2}$	N_1	N_2	$[T_{1,2}]$	<i>S</i>	<i>K</i>
						↓	↓	
						HK:	HK:	
						HC-MC	PAC	
SK (<i>Fa M</i>):	T	T	SP Dp	Dg SP Dp Sp [S]	S			
SK _S (<i>Sol M</i>):	dP	dP T Sp	Tp T Sp t [tP]	tP				
HK (<i>Si \flat M</i>):	D	D TP Dg	– TP Dg Tp [T]	T	T			

Tipo	FP	Derivaciones	Fusiones	Var.	Modif.	Acumul.	Propor.	Crux
SM	FP 1						I: 25/15 II: 37/15 D/R: 32/20 T: 40/52	c. 73 [$T_{1,2}$]

COMENTARIOS¹⁵⁵

Tipo y aspectos tonales. La duración de la II Parte excede en más del 25 % la de la I Parte, por lo que esta obra se adscribe al tipo de *sonata mixta*. La razón estriba en el extenso Des., que, tras un típico comienzo basado en la reprise de *P* en la *SK*, presenta un pasaje derivado de los dos módulos de la *T* y expone después dos materiales nuevos, antes de iniciar la Rec. con una versión fragmentaria de $T_{1,1}$. Este Des. emplea regiones tonales bastante alejadas en su mayoría tanto de la *SK* como de la *HK*, por lo que resulta necesario recurrir a una *SK_S* (*Sol M*) como región tonal respecto a la cual todas las regiones empleadas muestren la máxima cercanía en el nivel intermodal. Se puede observar que –vistas en *Sol M*– todas ellas son funciones básicas (**T** o **t**), relativos de primer nivel de la **T** o la **S**, o como mucho de la **t** y la **d**, mientras que en relación a la *SK* hay varios cambios de modo y algún contraacorde, y desde la *HK* se añade a todo eso una región a máxima distancia tonal (*mi m*), y por ello carente de nomenclatura. Sin embargo, esta *SK_S* se puede poner en relación con la futura *HK*, simplemente considerada como un relativo mayorizado (HK: **TP**) en relación de tercer nivel intermodal.

Aspectos instrumentales. Es importante hacer notar, por último, que esta sonata sí está escrita claramente para órgano, algo evidente en la exigencia de pedalier en varios pasajes de la misma, aunque no sería muy difícil realizar una adaptación para clave o para piano. Véase también el comentario a la *Sonata n° 44*.

¹⁵⁵ Sobre las circunstancias del hallazgo de esta sonata, véase el Apéndice 1.

SONATA n° 159 en Sol M (RONDÓ)

c.	0 ²	4 ²	8 ²	12 ²	16 ²	20 ²			
[Senza tempo]	A_{ANT}	A_{CONS}	$B_{1.1}$	$B_{1.2}$	B_2	$B_{1.1}$			
			SK ₁ (Re M): S T T						
HK (Sol M):	T		T D D						
c.	0 ²	4 ²	24 ²	28 ²	32 ²	36 ²	40 ²	44	
	A_{ANT}	A_{CONS}	$C_{1.1}$	$C_{1.2}(\rightarrow B_{1.2})$	$C_2(\rightarrow B_2)$	$C_{1.1}$	$C_{1.2}$	RT	
			SK ₂ (sol m): t tP t D _M						
HK (Sol M):	T		t	tP		t		D _M	
c.	0 ²	4 ²	48 ²	52 ²	55 ² /59 ²	63			
	A_{ANT}	A_{CONS}	$D_{1.1}(\rightarrow B_2)$	$D_{1.2}$	$D_2(\rightarrow C_{1.1})$	RT			
			SK ₂ (sol m): t						
HK (Sol M):	T		t						
c.	0 ²	4 ²							
	A_{ANT}	A_{CONS}							
HK (Sol M):	T								

Tipo formal	Tipos fraseológicos	Propor.
Rondó en 7 partes A B A C A D A	A: Frase tipo período B: Pequeña frase ternaria (subtipo 1 sin repetición de la presentación) C: Pequeña frase ternaria (subtipo 1) D: Pequeña frase binaria (subtipo 1)	A: 8 B: 16 C: 24 D: 18

COMENTARIOS¹⁵⁶

La Sonata (Rondó) n° 159 plantea un problema idéntico al de las Sonatas o Rondós n° 58 y 59, es decir, el de su posible pertenencia a una sonata en varios movimientos de los cuales sólo se ha conservado el rondó final (o inicial). Su estilo, en todo caso, está muy próximo al de las citadas obras y al de otros rondós de sonatas de sus años finales, por lo que no sería descartable considerarlo como parte de alguna de las sonatas desaparecidas de las Obras de 1777 a 1783. Su tipo formal –el rondó en 7 partes– ya ha aparecido varias veces, y no es ya una sorpresa el empleo de alguna SK poco convencional como la propia tónica minorizada en las secciones C y D, aparte de la SK convencional en la HK: D para la sección B. Son más notorias, sin duda, las citas internas de materiales entre B y C y entre B y D, debidamente adaptadas a la nueva tonalidad, una práctica no conocida en otros rondós.

¹⁵⁶ Sobre las circunstancias del hallazgo de este Rondó véase el Apéndice 1.

APÉNDICE 3

ESTADÍSTICAS

1. TIPOS DE SONATA

1.1. Tipos de movimientos de sonata (valores absolutos)

La **Tabla 1.1** y el **Gráfico 1.1** muestran el número de veces que aparece cada uno de los posibles tipos formales y géneros empleados por Soler en las sonatas individuales y en los movimientos de sonatas compuestas por dos o más unidades, incluyendo los tipos *sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*, así como el *minueto*, el *rondó* y el *intento*, todo ello expresado en valores absolutos. Como se ha visto en el Cap. 3, los *minuetos* pertenecen siempre a sonatas multimovimiento (*Sonatas n° 61- 62, 91-96, 97-99, 134-137*), lo mismo que sucede con los *intentos* (*Sonatas n° 63-68*), mientras que los *rondós* pertenecen en algunos casos a sonatas en varios movimientos (*Sonatas n° 61-62 y 97-99*, así como las *Sonatas-Rondós n° 58-59*, aunque en este caso no se conserve el resto de la sonata) y en otras ocasiones nos han llegado como obras individuales (*Sonata-Rondó n° 109, 128, 159*) de las que en algunos casos se sospecha también que pertenecen a sonatas multimovimiento (*Sonatas-Rondó n° 109 y 159*).

Tipos y géneros	Número de casos	Porcentaje (%)
Sonata binaria	110	56,41
Sonata mixta	18	9,23
Forma sonata	36	18,46
Minueto	15	7,69
Rondó	10	6,06
Intento	6	3,07

Tabla 1.1 Tipos de movimientos de sonata
(valores absolutos)

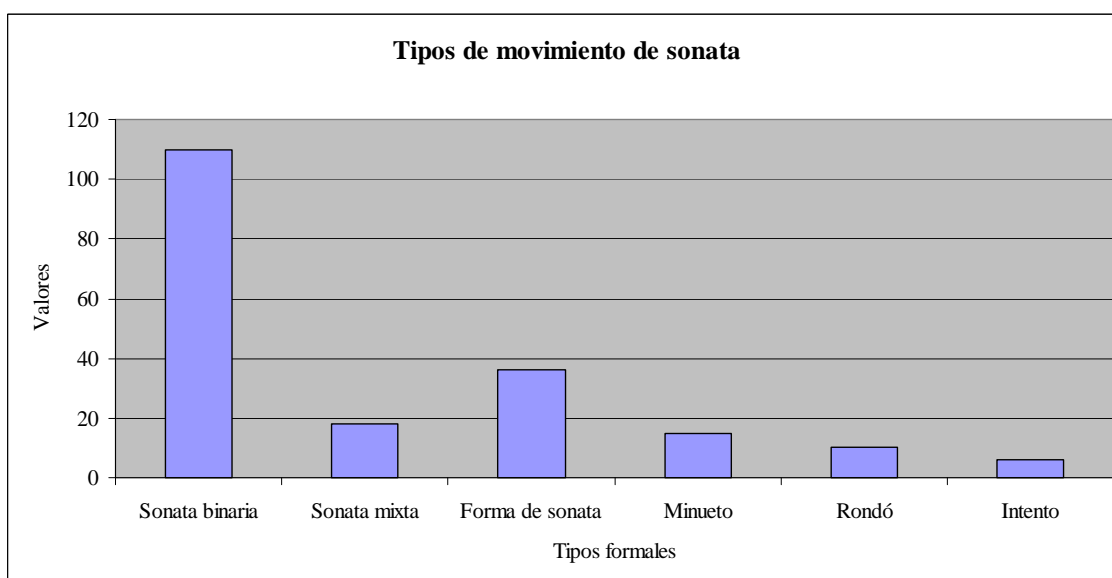


Gráfico 1.1 Tipos de movimientos de sonata
(valores absolutos)

1.2. Frecuencia de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata

La **Tabla 1.2** y el **Gráfico 1.2** muestran el número de veces que aparece cada uno de los tres tipos formales (*sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*) empleados por Soler en las sonatas individuales y en los movimientos de sonatas compuestas por dos o más unidades, expresado en valor absoluto y en porcentaje. De los valores resultantes se infiere que dos terceras partes de las sonatas individuales o de los movimientos de sonatas agrupadas o multivivimiento pertenecen al tipo *sonata binaria*, mientras que poco más de la quinta parte del total se encuadran en el tipo *forma sonata*, siendo el tipo *sonata mixta* el menos utilizado (poco más de la décima parte).

	Número de casos	Porcentaje (%)
Sonata binaria	110	67,07
Sonata mixta	18	10,97
Forma sonata	36	21,95

Tabla 1.2 Número de apariciones y frecuencia de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma de sonata (valor absoluto y porcentaje)

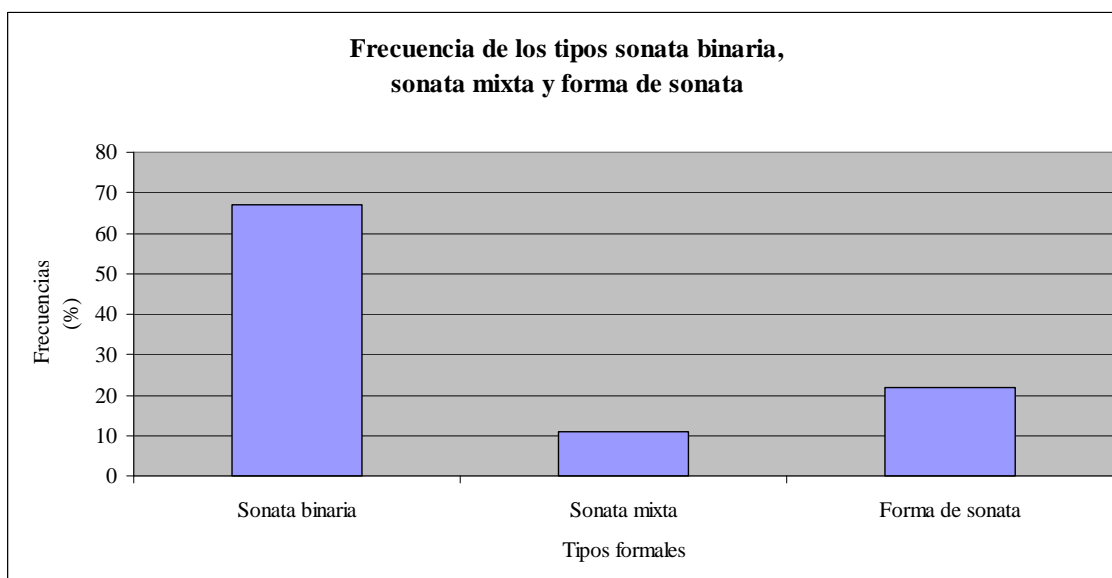


Gráfico 1.2 Frecuencia de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata (porcentaje)

1.3. Correlación de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata con las sonatas individuales, sonatas agrupadas y sonatas multimovimiento

Es importante establecer la correlación existente entre la utilización de cada uno de los tipos formales y el modelo de sonata empleado: sonata individual, sonata agrupada o sonata multimovimiento. En la **Tabla 1.3** se puede observar dicha correlación, expresada en valores absolutos. Se observa que más de la mitad de los tipos de *sonata binaria* se producen en sonatas agrupadas, y que de los 51 casos restantes, tres quintas partes aparecen en sonatas individuales, mientras que sólo 19 ejemplos se encuentran en sonatas multimovimiento. Todavía más sesgo se aprecia en el tipo *sonata mixta*, 12 de cuyos 18 casos ocurren en sonatas agrupadas, 5 en las sonatas multimovimiento y sólo uno en sonatas individuales. Sin embargo, resulta evidente que la inmensa mayoría de los casos de *forma sonata* se encuentran en sonatas multimovimiento, quedando sólo 4 en sonatas agrupadas y uno en sonatas individuales. El análisis por columnas revela, por su parte, que casi todas las sonatas individuales emplean el tipo *sonata binaria* (con sólo dos excepciones), que cuatro de cada cinco sonatas agrupadas prefieren también el tipo *sonata binaria*, aunque el resto se reparte de forma desigual entre 12 movimientos según el tipo *sonata mixta* y sólo 4 según la *forma sonata*. En cuanto a las sonatas multimovimiento, sin embargo, es patente la preferencia por la *forma sonata* en casi tres quintas partes, mientras que las otras casi dos quintas partes optan por la *sonata binaria*, dejando el tipo *sonata mixta* para sólo 5 movimientos.

	Sonata individual	Sonata agrupada	Sonata multimovimiento	TOTAL
Sonata binaria	32	59	19	110
Sonata mixta	1	12	5	18
Forma sonata	1	4	31	36
TOTAL	34	75	55	164

Tabla 1.3 Correlación de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata con las sonatas individuales, sonatas agrupadas y sonatas multimovimiento (valores absolutos)

1.4. Correlación de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata con los modelos formal-funcionales

Otra correlación fundamental es la que relaciona los tipos de sonata con los modelos formal-funcionales, cuyos datos se ofrecen en la **Tabla 1.4**. Siguiendo las filas, por un lado, la tabla permite estudiar la distribución de modelos empleados por cada tipo de sonata, con el fin de observar si cada tipo emplea los modelos formal-funcionales proporcionalmente a su frecuencia de aparición (**Tabla 1.2**) o, por el contrario, se da algún sesgo en un sentido o en otro. Siguiendo las columnas, por otro lado, se muestra la distribución de cada modelo formal-funcional según los tipos de sonata, lo que permite estudiar en qué tipos de sonata se encuentran proporcionalmente los diferentes modelos formal-funcionales y las posibles preferencias que esto implica. Las pequeñas diferencias en los datos en el total de tipos y en el total de modelos se deben a que en esta tabla no se incluyen ni la *Sonata n° 81* (que sigue el **FP E**) ni la *Sonata n° 125* (adscrita al tipo **SE**), al tiempo que algunas sonatas aparecen dos veces por presentar un **FP** compartido. De ahí que el porcentaje general sea ligeramente diferente al que se observa en la **Tabla 2.2** (véase el Apartado 2 para más información).

	FP 1	FP 2	FP 3	FP 4	FP 5	FP 6	FP 7	FP 8	FP 9	FP 10	FP 11	FP 12
Sonata binaria	44	28	6	6	1	4	0	1	8	3	7	5
Porcentaje parcial	26,19	16,66	3,57	3,57	0,59	2,38	0	0,59	4,76	1,78	4,16	2,97
Sonata mixta	3	7	1	1	0	0	0	0	2	1	0	3
Porcentaje parcial	1,78	4,16	0,59	0,59	0	0	0	0	1,19	0,59	0	1,78
Forma de sonata	9	6	10	1	1	3	0	1	1	0	4	1
Porcentaje parcial	5,35	3,57	5,95	0,59	0,59	1,78	0	0,59	0,59	0	2,38	0,59
Total tipos sonata	56	41	17	8	2	7	0	2	11	4	11	9
Porcentaje general	33,33	24,4	10,11	4,76	1,19	4,16	0	1,19	6,54	2,38	6,54	5,35

Tabla 1.4 Correlación de los tipos sonata binaria, sonata mixta y forma sonata con los modelos formal-funcionales

1.5. Correlación entre los tipos de sonata y el empleo de derivaciones

La **Tabla 1.5** muestra la correlación entre los tipos formales y la ausencia o presencia de *derivaciones* en las sonatas y movimientos de sonata. La presencia de *derivaciones* está desglosada en los tres tipos básicos (*derivaciones contiguas*, *derivaciones separadas* y *derivaciones mixtas*; véase el Apartado 3 para más información). Se especifican además los siguientes datos:

- porcentaje parcial por tipos de sonata sobre el total de ausencia de *derivaciones*;
- total de *derivaciones* y su porcentaje parcial sobre el total de *derivaciones*;
- total de tipos de sonata y su porcentaje total.

Todo ello permitirá comprobar si la proporción de tipos de sonata se corresponde con la distribución de la ausencia o presencia (desglosada) de *derivaciones*, pormenorizando el estudio según los tipos de sonata y las formas de *derivación*.

Tipos de sonata	Sin der.	Porc. parc.		Der. cont.	Der. separ.	Der. mixtas	Total der.	Porc. parc.		Total sonatas	Porc. total
Sonata binaria	38	61,29		38	15	19	72	70,58		110	67,07
Sonata mixta	10	16,12		4	3	1	8	7,84		18	10,97
Forma sonata	14	22,58		15	4	3	22	21,56		36	21,95
Total deriv.	62			57	22	23	102			164	
Porc. total	37,8			34,75	13,41	14,02	62,19			100	

Tabla 1.5 Correlación entre los tipos formales empleados en las diferentes sonatas o movimientos de sonata y la ausencia o presencia de derivaciones

1.6. Correlación entre los tipos de sonata y el empleo de variantes y modificaciones

La **Tabla 1.6** muestra la correlación entre los tipos de sonata y el empleo de *variantes* y/o *modificaciones*. Los datos permitirán comprobar las preferencias de cada tipo de sonata en lo relativo al empleo de *variantes* y/o *modificaciones*, y al mismo tiempo localizar en qué tipos de sonata se producen preferentemente estas alteraciones y en cuáles es más evidente su disminución. Para ello se ofrecen los datos con un doble porcentaje.

La primera fila de cada grupo ofrece el número de casos de cada modalidad V/M¹ que se encuentra en cada tipo de sonata, y debajo del dato absoluto aparece el porcentaje sobre el total de casos que implica dicho dato. Esto permite estudiar la distribución de cada modalidad de V/M según el tipo de sonata. Por ejemplo, en el tipo *sonata binaria* se encuentran 57 de los 66 casos de obras sin V/M del total de sonatas, lo que significa un 86,36 % del total de obras sin V/M. Como el porcentaje del tipo *sonata binaria* es del 67,07 % (véase la fila inferior), se deduce que se emplea bastante más veces la modalidad sin V/M en el tipo *sonata binaria* de lo que debería según su porcentaje, es decir, que este tipo se inclina por encima de su frecuencia de aparición a la ausencia de *variantes* y de *modificaciones*. Semejantes conclusiones se pueden sacar del estudio de todas las modalidades en relación con los tres tipos de sonata.

Por otro lado, la segunda fila de cada grupo muestra el porcentaje que suponen los casos de V/M en cada tipo de sonata en comparación con el porcentaje general de cada modalidad de V/M sobre el total de V/M. El objetivo es observar la distribución de las modalidades de V/M en cada tipo de sonata. Por ejemplo, en la *forma sonata* no hay ningún caso de ausencia de V/M, cuando estos suponen el 40,24 % del total de V/M (véase la columna final de la derecha), ni tampoco de empleo sólo de *variantes*, cuando su porcentaje es del 12,19 % sobre el total de V/M. Sin embargo, el empleo sólo de *modificaciones* supone en este tipo el 88'88%, muy por encima del 32'31 % de su porcentaje general, y el empleo de V/M ocupa el 11,11 %, más cerca del 15,24 % general. Todo esto supone no ya una desviación del porcentaje general, sino un drástico alejamiento del tipo *forma sonata* respecto al comportamiento genérico de las V/M, puesto que en este tipo no se encuentra ni un solo caso sin V/M o sólo con *variantes*, decantándose mayoritariamente por la modalidad de empleo sólo de *modificaciones*, con la excepción de cuatro casos que emplean ambas. Todos estos datos son objeto de un comentario más extenso en los párrafos 3.2.5 y 3.2.6 del Cap. 3.²

¹ V/M es, para abreviar, *variantes* y *modificaciones*. Las modalidades son: sin *variantes* ni *modificaciones*, sólo *variantes*, sólo *modificaciones* y *variantes* más *modificaciones*. Véase también el Apartado 4 de este Apéndice 3, dedicado al estudio específico de las variantes y las modificaciones, donde se muestra un estudio mucho más pormenorizado de esta tipología.

² La ligera diferencia entre los datos de esta tabla y los ofrecidos por la **Tabla 4.1** y **4.2** en el total de sonatas (164 por 165) se debe a que aquí no podemos incluir la *Sonata n° 125*, puesto que esta obra se acoge al tipo *sonata especial*, como vimos en el Apéndice 2.

Comb.	Sonata binaria	Sonata mixta	Forma sonata		Total casos	Porc. sobre total V/M
Sin V/M	57	9	0			
Porc. s/ casos	86,36	13,63	0		66	
Porc. parcial sobre tipo	51,81	50,0	0			40,24
Sólo var.	18	2	0			
Porc. s/ casos	90,0	10,0	0		20	
Porc. parcial sobre tipo	16,36	11,11	0			12,19
Sólo mod.	16	5	32			
Porc. s/ casos	30,18	9,43	60,37		53	
Porc. parcial sobre tipo	14,54	27,77	88,88			32,31
Var. + mod.	19	2	4			
Porc. s/ casos	76,0	8,0	16,0		25	
Porc. parcial sobre tipo	17,27	11,11	11,11			15,24
Sin V/M	57	9	0			
Porc. s/ casos	86,36	13,63	0		66	
Porc. total sobre tipo	51,81	50,0	0			40,24
Total V + M	53	9	36			
Porc. s/ casos	53,08	9,18	36,73		98	
Porc. total sobre tipo	48,18	50,0	100			59,75
Total sonatas	110	18	36		164	
Porc. sobre total sonatas	67,07	10,97	21,95		100	

Tabla 1.6. Correlación entre los tipos de sonata y el empleo de variantes y modificaciones

2. MODELOS FORMAL-FUNCIONALES

En la **Tabla 2.1** se observa la adscripción a los diferentes modelos formal-funcionales de todas las sonatas y movimientos que responden a los tipos *sonata binaria*, *sonata mixta* y *forma sonata*. Se contempla la división de cada tipo en su versión original y sus tres subtipos. Como se puede observar, hay algún modelo de los definidos por Caplin (**FP 1 - 8**) de los cuales no hay ningún ejemplo en las sonatas de Soler (el **FP 7**). Por el contrario, todos los modelos definidos en mi ampliación (**FP 9 - 12**), lógicamente, tienen representación en las sonatas. Esto fue lo que hizo necesario ampliar el sistema de los modelos formal-funcionales de los 8 originales de Caplin a los 12 actuales. Además se incluye el **FP E** (modelo formal-funcional *especial*), del cual la *Sonata n° 81* es el único ejemplo.

Modelo	Sonatas adscritas al tipo	Total
FP 1	2, 6, 18, 19, 21, 22, 23, 32, 35, 36, 44, 51, 63/2, 64/1, 72, 76, 78, 79/2, 86, 91/1, 92/1, 93/4, 94/4, 99/1, 99/4, 108, 112, 114, 117, 124, 126/1, 126/2, 155, 156, 158	35
FP 1.1	3, 12, 28, 33, 67/2, 89, 90, 91/2, 103, 107, 116, 127, 131, 134/2, 138/1-3	15
FP 1.2	79/1, 83	2
FP 1.3	71, 100, 104, 110	4
FP 2	5, 9, 15, 20, 34, 46, 48, 49, 52, 57, 60/1, 61/4, 64/2, 65/2, 66/2, 67/1, 80, 84, 88, 92/2, 95/2, 95/4, 96/1, 105, 111, 129, 132, 134/1, 135/2, 136/2	30
FP 2.1	13, 29, 82, 85, 96/4, 135/1	6
FP 2.2	16, 62/4, 75	3
FP 2.3	47, 55	2
FP 3	56, 61/2, 63/1, 65/1, 68/2, 77, 87, 92/4, 93/1 (+ FP 12), 96/2, 97/1, 136/1	12
FP 3.1	157	1
FP 3.2	10, 11, 62/2, 98/1	4
FP 4	1, 31 (+ FP 9), 37, 38, 50, 137/2	6
FP 4.1	24 (+ FP 9.3), 119	2
FP 5	53, 91/4	2
FP 6	39, 94/1, 95/1	3
FP 6.3	41, 66/1, 113, 154	4
FP 8.1	94/2, 101	2
FP 9	14 (+ FP 12.1), 31 (+ FP 4), 68/1, 118, 120, 121, 125, 137/1	8
FP 9.1	4 (+ FP 11.2), 102	2
FP 9.2	17	1
FP 9.3	24 (+ FP 4.1)	1
FP 10	26, 27	2
FP 10.1	30	1
FP 10.2	25	1
FP 11	69	1
FP 11.1	97/4	1
FP 11.2	4 (+ FP 9.1), 7, 73, 98/4, 106, 115, 130	7
FP 11.3	60/2, 93/2	2
FP 12	8, 42, 43, 54, 70, 93/1 (+ FP 3)	6
FP 12.1	14 (+ FP 9)	1
FP 12.2	45, 74	2
FP E	81	1

Tabla 2.1 Adscripción de las sonatas a los diferentes modelos formal-funcionales (**FP**)

En la **Tabla 2.2** y en el **Gráfico 2** se muestra el total de sonatas o movimientos de sonata que emplean alguno de los modelos del grupo integrado por el modelo original (**FP 1**, por ejemplo) y sus tres subtipos (**FP 1.1**, **FP 1.2**, **FP 1.3**), aunque en varios casos no se utilice el modelo original o alguno de los subtipos. También se incluye ahora el único modelo no utilizado en las sonatas (**FP 7**). También se incluyen aquí las obras que emplean un *modelo formal-funcional mixto*, es decir, aquellas en las que se mezclan dos modelos con el fin de explicar satisfactoriamente todos los procesos cadenciales en relación con la articulación intertemática. Es el caso de las *Sonatas n° 4, 14, 24, 31 y 93/1*, las cuales aparecen incluidas en los dos modelos que utilizan.

	FP 1	FP 2	FP 3	FP 4	FP 5	FP 6	FP 7
Total (valor)	56	41	17	8	2	7	0
Porcentaje (%)	32,94	24,11	10,0	4,70	1,17	4,11	0

	FP 8	FP 9	FP 10	FP 11	FP 12	FP E	Total
Total (valor)	2	12	4	11	9	1	170
Porcentaje (%)	1,17	7,05	2,35	6,47	5,29	0,58	100

Tabla 2.2 Adscripción de las sonatas a los diferentes modelos formal-funcionales presentados en grupos incluyendo el modelo original y los tres subtipos

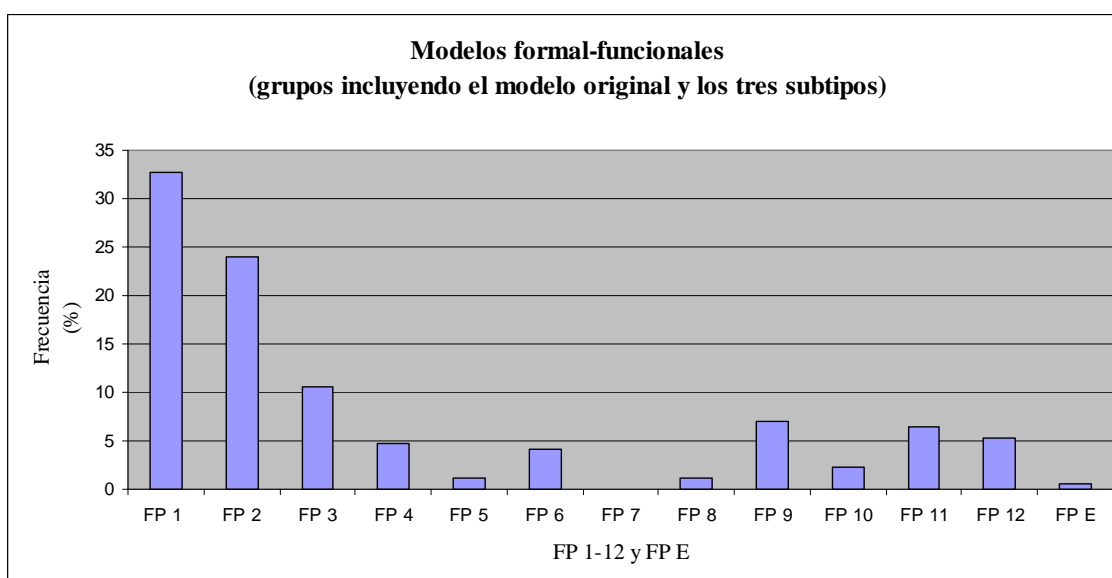


Gráfico 2 Adscripción de las sonatas y de los movimientos de sonata a los diferentes modelos formal-funcionales presentados en grupos (**FP 1-12**) incluyendo el modelo original y los tres subtipos, así como el **FP E** (valores absolutos)

3. DERIVACIONES

En la **Tabla 3.1** se recoge la ausencia o presencia de *derivaciones* entre los diversos materiales temáticos en la I Parte de la sonata o del movimiento de sonata. En el caso de empleo de *derivaciones*, se distingue entre *derivaciones contiguas* (aquellas que se producen entre grupos temáticos adyacentes), *derivaciones separadas* (las que se observan entre grupos temáticos no adyacentes) y *derivaciones mixtas* (mezcla de las dos anteriores). En la **Tabla 3.2** se muestra la correlación entre el tipo de derivaciones y el número de *derivaciones* observadas. La interpretación conjunta de ambas tablas permite obtener una panorámica del grado de independencia o de derivación temática que se aprecia en las sonatas de Soler. En este recuento se han omitido las derivaciones intratemáticas ($S_{2,1} \rightarrow S_{1,1}$, por ejemplo), y se han unificado en una sólo aquellas derivaciones que afectan a dos o tres módulos o frases del mismo grupo ($S_{1,1} \rightarrow P_{1,1}$ y $S_{1,2} \rightarrow P_{1,1}$ se consideran como una única derivación $S \rightarrow P$).

	Sin derivaciones	Derivaciones contiguas	Derivaciones separadas	Derivaciones mixtas	Total derivaciones
Valores absolutos	64	57	22	23	102
Porcentaje (%)	38,55	34,33	13,25	13,85	61,45

Tabla 3.1 Número de sonatas o movimientos de sonata que muestran ausencia o presencia (desglosada por tipos) de derivaciones en expresada en valores absolutos y en porcentaje

	Derivaciones contiguas	Derivaciones separadas	Derivaciones mixtas	Porcentaje parcial	Porcentaje total
Sin derivaciones					38,55
1 derivación	46	19	–	63,72	39,15
2 derivaciones	9	3	16	27,45	16,86
3 derivaciones	2	–	7	8,82	5,42

Tabla 3.2 Correlación entre los tipos de derivaciones y el número de derivaciones.

El porcentaje parcial expresa el tanto por ciento de obras con 1 derivación, 2 derivaciones o 3 derivaciones sobre el número parcial de obras que emplean derivaciones (102). El porcentaje total expresa el tanto por ciento de obras que emplean 1, 2 ó 3 derivaciones sobre el número total de obras con o sin derivaciones

4. VARIANTES Y MODIFICACIONES

En la **Tabla 4.1** se muestra la ausencia de *variantes* o de *modificaciones*, la presencia sólo de *variantes* en la I Parte (clasificadas por número), la presencia sólo de *modificaciones* en la II Parte (también ordenadas según su número) y la presencia en la misma obra de *variantes* y *modificaciones*. En este caso se recogen todas y cada una de las *variantes* o *modificaciones* que se dan en cada obra, puesto que cada alteración temática supone un impacto perceptivo respecto a las convenciones temáticas y armónicas que no debe unificarse (cuando hay dos o más) en el mismo grupos temático o según el tipo de modificación, sino presentarse de forma individual para valorar adecuadamente su importancia. Se ha prescindido en la tabla de aquellos casos que no se encuentran en ninguna obra (2 var. y 1 mod., 3 var. y 3 mod., por ejemplo), y se han incluido combinaciones aparentemente excepcionales (como 2 var. y 4 mod., 2 var. y 6 mod. o 3 var. y 5 mod.), ya que su mínima frecuencia de aparición es comparable a la que se observa en otras combinaciones con uno o dos ejemplos, lo que justifica plenamente su presencia en la tabla.

Combinaciones	Sonatas o movimientos	Total
Sin variantes ni modificaciones	2, 3, 5, 8, 9, 12, 13, 18, 19, 22, 23, 24, 29, 34, 36, 39, 42, 46, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 60/1, 60/2, 61/4, 63/2, 69, 76, 77, 79/2, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92/4, 101, 103, 106, 108, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 124, 126/1, 126/2, 127, 129, 130, 131, 134/2, 135/1, 137/1, 138, 154, 156, 158	66
Con 1 variante	16, 17, 41, 47, 55, 71, 73, 75, 78, 83, 134/1, 136/1	12
Con 2 variantes	6, 15, 25, 26, 45, 72, 74, 132	8
Con 1 modificación	14, 21, 35, 37, 43, 48, 53, 66/2, 67/1, 82, 92/1, 92/2, 94/4, 95/4, 96/4, 100, 116, 121, 135/2, 155	20
Con 2 modificaciones	20, 61/2, 62/2, 64/1, 65/2, 67/2, 70, 91/2, 95/1, 96/1, 97/1, 99/4	12
Con 3 modificaciones	63/1, 64/2, 66/1, 68/1, 93/1, 93/2, 93/4, 95/2, 96/2, 99/1, 112, 136/2, 157	13
Con 4 modificaciones	7, 32, 68/2, 91/1, 91/4, 94/1, 98/1, 125	8
Con 6 modificaciones	137/2	1
Con 1 variante y 1 modificación	4, 10, 11, 27, 28, 31, 65/1, 90, 110	9
Con 1 variante y 2 modificaciones	94/2, 97/4	2
Con 1 variante y 3 modificaciones	79/1	1
Con 2 variantes y 2 modificaciones	98/4	1
Con 3 variantes y 1 modificación	30, 107	2
Con 3 variantes y 2 modificaciones	81	1
Con 2 variantes y 3 modificaciones	1, 38, 44, 104	4
Con 2 variantes y 4 modificaciones	62/4, 102, 105	3
Con 2 variantes y 6 modificaciones	33	1
Con 3 variantes y 5 modificaciones	56	1

Tabla 4.1 Ausencia de variantes o modificaciones, presencia de variantes, presencia de modificaciones o combinación de variantes y modificaciones especificando la sonata o el movimiento en el que se produce cada caso

En la **Tabla 4.2** se muestran los datos numéricos y los porcentajes relativos a la **Tabla 4.1**, especificando la suma de casos con variantes, con modificaciones y con ambas, así como la suma total de obras que presentan variantes y/o modificaciones.³

Combinaciones	Número de casos	Porcentaje (%)
Sin variantes ni modificaciones	66	40,0
Con 1 variante	12	7,27
Con 2 variantes	8	4,84
Con 1 modificación	20	12,12
Con 2 modificaciones	12	7,27
Con 3 modificaciones	13	7,87
Con 4 modificaciones	8	4,84
Con 6 modificaciones	1	0,6
Con 1 variante y 1 modificación	9	5,45
Con 1 variante y 2 modificaciones	2	1,21
Con 1 variante y 3 modificaciones	1	0,6
Con 2 variantes y 2 modificaciones	1	0,6
Con 3 variantes y 1 modificación	2	1,21
Con 3 variantes y 2 modificaciones	1	0,6
Con 2 variantes y 3 modificaciones	4	2,42
Con 2 variantes y 4 modificaciones	3	1,81
Con 2 variantes y 6 modificaciones	1	0,6
Con 3 variantes y 5 modificaciones	1	0,6

Comb.	Número de casos	Porcentaje (%)
Sin var. y/o mod.	66	40,0
Total var.	20	12,12
Total mod.	54	32,72
Total var. y mod.	25	15,15
Sin var. y/o mod.	66	40,0
Total var. y/o mod.	99	60,0

Tabla 4.2 Número de casos que cumplen las diversas combinaciones individuales, las combinaciones agrupadas por tipo, y el total de obras sin alteraciones o con var. y/o mod., expresados en valor absoluto y en porcentaje

³ La ligera diferencia entre los datos de estas tablas y los ofrecidos por la **Tabla 1.6** en el total de sonatas (165 por 164) se debe a que aquí sí se incluye la *Sonata n° 125*, a pesar de que esta obra se acoge al tipo *sonata especial*, como vimos en el Apéndice 2.

5. TEMPO

En la **Tabla 5.1** se observan todas las indicaciones de *tempo* que utiliza Soler en sus sonatas, incluyendo los movimientos del tipo *allegro de sonata*, los *rondós*, los *minuetos* y los *intentos*, mostrando en la siguiente columna las sonatas o movimientos en los cuales aparecen, y en la tercera columna el número total de apariciones de cada tempo.

Tempo	Sonatas o movimientos escritos en cada tempo	Total
Largo	138/1m, 138/2	2
Largo Andante	16	1
Largo cantabile	110	1
Adagio	105	1
Adagio Largo	100	1
Andante largo	41, 77, 92/3, 155d	4
Andante maestoso	91/3	1
[Andante]	115	1
Andante	3, 8, 58, 74, 75, 102, 113, 126/1, 128m, 136/1, 136/3, 137/1, 137/3	13
Andante con moto	92/1	1
Andante gracioso	96/1	1
Andante gracioso con moto	94/1, 95/1	2
Andantino	11, 20, 28, 44, 47, 71, 99/1, 134/1, 158	9
Andantino gracioso e con moto	94/1	1
Andantino con moto	62/1, 67/1, 91/1, 97/3	4
Andantino espressivo	26, 66/1	2
Andante amabile espressivo	93/1	1
Andante cantabile	24, 56, 65/1	3
Cantabile Andantino	22, 132	2
Cantabile	18, 46, 60/1, 63/1, 79/1, 81m, 130, 135/1, 157	9
Cantabile con moto	68/1	1
Con espíritu	99/2	1
Maestoso	93/3, 94/3, 95/3	3
[Molto moderato]	117	1
Allegretto	15, 54, 61/2, 61/4, 64/1, 80, 85, 86, 87, 97/1, 98/1, 99/3, 107, 109, 154	15
Allegretto espressivo	62/2	1
Allegretto grazioso	64/2	1
Allegro ma non tanto	36, 78	2
Allegro non molto	96/4, 124	2
Allegro non troppo	94/2	1
Allegro cantabile	96/2	1
Allegro airoso	119	1
Gracioso Allegro	45	1
Allegro moderato	19, 30m	2
Allegro pastoral [pastoril]	91/4, 92/4, 95/4	3

Tabla 5.1 (a) Utilización de las diferentes indicaciones de *tempo* en las sonatas de Soler

Tempo	Sonatas escritas en cada tempo	Total
Allegro	1, 4, 5, 10, 14, 17, 21, 23, 25, 27, 32, 33, 34, 42, 48, 50, 51, 53, 60/2, 61/1, 61/4, 63/2, 67/2, 68/2, 69, 72, 73, 76, 79/2, 81m, 83, 84, 88, 89, 90, 94/4, 97/4, 98/4, 99/1, 99/4, 104, 108, 114, 116, 118, 126/2, 128m, 134/2, 135/2, 136/4, 137/2, 138/1m, 138/3	53
[Allegro]	101, 106, 111, 112	4
Allegro soffribile	13, 43	2
Allegro [di] molto	12, 91/2, 93/4, 136/2	4
Allegro assai	29, 57, 65/2, 82	4
Allegro spiritoso	62/4, 120	2
Allegro assai spiritoso	66/2	1
Allegro espressivo ma non presto	95/2	1
Allegro ma non presto	93/2	1
Allegro presto	103	1
Vivo	30m	1
Non presto	67/3, 68/3	2
Presto	2, 6, 9, 155d	4
Presto assai	92/2	1
Prestissimo	31, 81m, 156	3
Suo tempo / Tempo suo	61/3, 62/3, 96/3	3
[Senza tempo]	7, 35, 37, 38, 39, 49, 52, 55, 59, 63/3, 64/3, 65/3, 66/3, 70, 97/2, 98/2, 98/3, 121, 125, 127, 129, 131, 134/3, 135/3, 159	25

Tabla 5.1 (b) Utilización de las diferentes indicaciones de *tempo* en las sonatas de Soler

Observaciones

Las *Sonatas n° 30, 81, 128 y 138* incluyen dos indicaciones de *tempo* cada una, por lo que aparecen en dos casillas diferentes. Se indica de la siguiente forma: 30m, 81m, etc. Por su parte, la *Sonata n° 155* lleva dos indicaciones de *tempo* diferentes según las dos fuentes manuscritas en las que aparece (155d).

En la **Tabla 5.2** se han agrupado los *tempi* de la distribución anterior en grupos homogéneos por cercanía agógica, mostrando los valores totales para cada grupo, y en el Gráfico 5 se observa la distribución de estos valores en un diagrama de barras.

Grupos de tempi	Valor total por grupo	Porcentaje (%)
Largo / Adagio	6	2,88
Andante / Andantino	43	20,67
Cantabile / Maestoso	17	8,17
Allegretto – Allegro pastoral	30	14,42
Allegro	57	27,40
Allegro soffribile – Allegro presto	16	7,69
Vivo – Prestissimo	11	5,28
Suo tempo / Senza tempo	28	13,46
Total (valor absoluto y porcentaje)	208	100

Tabla 5.2 Agrupación de la anterior distribución por grupos de *tempi*

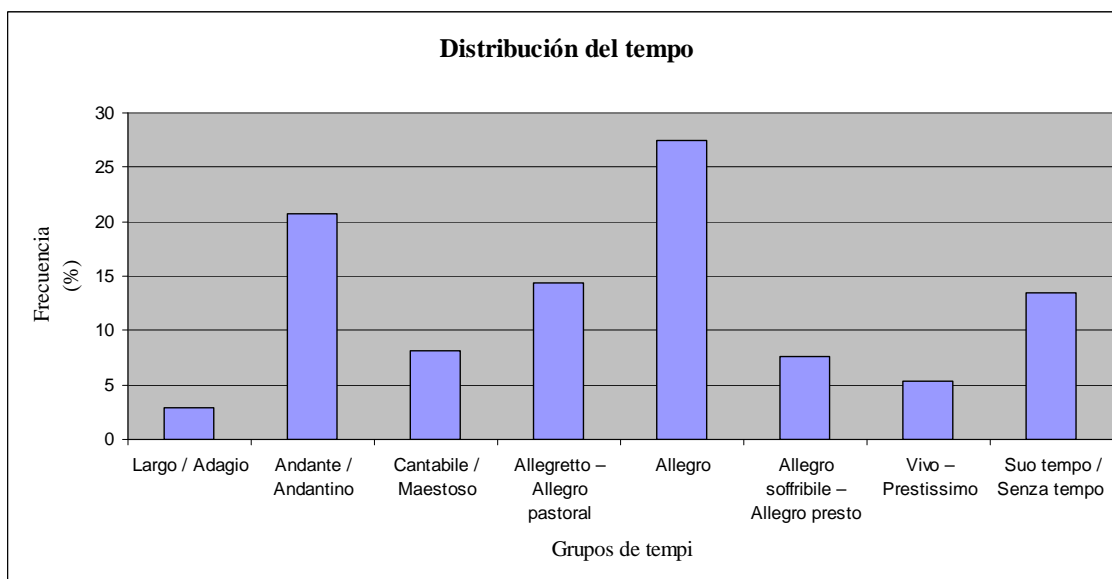


Gráfico 5 Distribución de los grupos de tempi (porcentaje)

APÉNDICE 4

PARTITURAS

Las partituras de las sonatas de Antonio Soler se adjuntan en un CD-ROM incluido al final de este trabajo. Son necesarias algunas aclaraciones sobre su contenido. Dado que se trata de partituras digitalizadas, he tenido que obtenerlas a partir de las versiones disponibles en PDF en el IMSLP (International Music Score Library Project). En lo que concierne a Soler, las sonatas que allí figuran han sido digitalizadas partiendo siempre de las ediciones de Rubio, fundamentalmente, y de Marvin, cuando las sonatas no tenían presencia en la edición de Rubio. Por ello, dichas versiones asumen todos los errores de ambas ediciones, pero como también proporcionan números de compás, un dato fundamental para el análisis, pueden cumplir su objetivo como fuente de consulta para esta investigación.¹ Sólo hay que hacer algunas salvedades:

- Los copistas han creado volúmenes de 10 sonatas, a diferencia de Rubio, que agrupa 20 sonatas en cada volumen (con alguna excepción).
- Por ello, desde la *Sonata n.º 1* hasta la *Sonata n.º 100* hay 10 volúmenes que figuran con la indicación «Sonatas 1-10», «Sonatas 11-20», etc., en el CD-ROM.
- En los volúmenes de las «Sonatas 41-50» y «Sonatas 51-60» los copistas han reproducido el original de Rubio, que como sabemos por el Apéndice 1, incluye varias sonatas que luego descubrió que eran parte de sonatas en varios movimientos. Por ello, las *Sonatas n.º 41, 42, 45, 54 y 60* incluidas en estos volúmenes no son las que llevan esta numeración a partir del *Catálogo* de Rubio de 1980. Algunas de las verdaderas y actuales sonatas con esa numeración se encuentran en archivos individuales con la numeración correspondiente, porque otros copistas que han caído en el error las han digitalizado a partir de Marvin. La única sonata que está incluida en su sitio es la *Sonata n.º 60 en do m*, que figura al final del volumen de las «Sonatas n.º 51-60», tras la falsa *Sonata n.º 60*.
- A partir de la *Sonata n.º 101* los archivos son individuales, es decir, uno por sonata, hasta la *Sonata n.º 120*.
- En lo relativo a las sonatas del Vol. 8 nunca publicado por Rubio, he incluido varios archivos del propio IMSLP con las versiones realizadas en este caso a partir de Marvin (*Sonatas n.º 126, 128 y 132*), así como una carpeta con una amplia selección de mi edición de *20 Sonatas*, publicada por la Editorial Piles en mayo de 2012, que incluye las *Sonatas n.º 129, 130, 134-138 y 154-158*. Esta edición, a diferencia de todas las extraídas del IMSLP, se encuentra protegida por el correspondiente copyright.

¹ La numeración de compases en las sonatas en dos o más movimientos en estas copias digitalizadas empieza a contar desde el primer movimiento de forma continua a través de todos ellos, sin empezar de nuevo al comienzo de cada movimiento individual, como debería ser. Esto introduce un nuevo e innecesario factor de confusión en lo que respecta al análisis y a la propia edición.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

DICCIONARIOS

- BLUME, Friedrich (ed.), 2002. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag - Bärenreiter Verlag.
- CASARES, Emilio (Ed.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- RANDEL, Don (ed.), 1987. *Diccionario Harvard de Música (HVD)*. Madrid: Alianza Editorial.
- SADIE, Stanley & TYRRELL, John (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)*. London: MacMillan Publishers Limited.
- SALDONI, Baltasar (TORRES, Jacinto, ed.), 1986. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura.

LIBROS Y ARTÍCULOS

- ADORNO, Theodor W., 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Traducción (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- , 1978. “Clasicismo, Romanticismo, Nueva Música”. *Revista Quodlibet* nº 17, pp. 70-86.
- AVIÑO, Xosé (dir.), 1999. *Història de la música catalana, valenciana i balear*.
Edicions 62: Barcelona.
- BENT, Ian D., 1987. *Analysis*. London: MacMillan Press.
- BERRY, Wallace, 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
- , 1998. “La articulación rítmica en la música”. *Revista Quodlibet* nº 10, pp. 44-77.
- BONDS, Mark Evan, 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*.
Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BUKOFZER, Manfred, 1947. *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (1986): *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), 1992. *La Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium*. Ediciones Escorialenses.
Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas nº 2.
- CASABLANCAS, Benet, 1995. “Las tonalidades y su significado. Una aproximación”.
Revista Quodlibet nº 2, pp. 3-18.
- CHAILLEY, Jacques, 1991. *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHIANTORE, Luca, 1999. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company.
- , 1999. “El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer”. *Revista Quodlibet* nº 13, pp. 90-105.
- , 2003. “La forma musical y el oyente”. *Revista Quodlibet* nº 25, pp. 3-13.
- COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B., 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press. Traducción (2000): *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- CROCKER, Richard L., 1986. *A History of Musical Style*. New York: Dover.
- DALHAUS, Carl, 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- DAVIE, Cedric T., 1966. *Musical Structure and Design*. New York: Dover.
- DUNSBY, Jonathan & WHITTAL, Arnold, 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*.
London: Faber & Faber.
- DUNSBY, Jonathan & WHITTAL, Arnold, 1999. “El análisis motivico”. *Revista Quodlibet* nº 13, pp. 80-88.
- EPSTEIN, D., 1979. *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press.
- EXIMENO, Antonio, 1978. *Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional.
- FERGUSON, Howard, 1975/2003. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid, Alianza Editorial.
- FORTE, Allen & GILBERT, A., 1992. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor.
- FRAISSE, Paul, 1976. *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- FROW, John, 2008. *Genre*. London & New York: Routledge.
- FUBINI, Enrico, 1988. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- GARCÍA BACCA, Juan David, 1990. *Filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel, 2005. *Musicología*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
- GARCÍA MARCELLÁN, José, 1950. *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Editora del Patrimonio Nacional.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, 1984. *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Editorial.
- GRABNER, Hermann, 1923. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Traducción (2000): *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- GRIER, James, 2008. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal Ediciones.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude, 1993. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- HILL, John Walter, 2007. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal Ediciones.
- IGOA, Enrique, 1986. "Un nuevo método de análisis en musicología". *Anuario Musical* vol. 41, pp. 229-250.
- , 1989. "Observaciones complementarias al método del grado de cromatismo". *Revista de Musicología*, vol. XII, nº 1, pp.79-94.
- , 1998. "El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal". *Revista Música y Educación* nº 35, pp. 39-56.
- , 1999. "Análisis estadístico". *Revista Quodlibet* nº 13, pp. 71-78.
- KAMIEN, Roger, 2004. "Frase, período, tema". *Revista Quodlibet* nº 30, pp. 94-116.
- KIVY, Peter, 2005. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.
- KOHS, E.B., 1976. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin.
- KÜHN, Clemens, 1992. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- , 1993. *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- , 2003. *Historia de la composición musical*. Barcelona: Idea Música.
- LA RUE, Jean, 1989. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- y WOLF, Eugene K, 2001. "Symphony (I) 18th Century". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 24, pp. 812-833.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray, 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Harvard: The Massachusetts Institute of Technology.
- Traducción (2003): *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
- LESTER, Joel, 2003. "Robert Schumann y las formas de sonata". *Revista Quodlibet* nº 27, pp. 3-37.
- LÓPEZ-CALO, José, 1983. *Historia de la música española*. 3. Siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ CANO, Rubén, 2000. *Música y retórica en el Barroco*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Colección "Bitácora de Retórica".
- MAUS, Fred Everett, 2003. "Narración, drama y emoción en la música instrumental". *Revista Quodlibet* nº 25, pp. 94-112.
- , 2004. "La música como drama". *Revista Quodlibet* nº 30, pp. 117-144.
- MEYER, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Traducción (2001): *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- , 1967. *The Arts and the Ideas*. University of Chicago Press.
- , 1978. *Explaining Music. Essays and Exploration*. University of Chicago Press.
- , 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Pennsylvania Press. Traducción (2000): *El estilo y la música*. Madrid: Editorial Pirámide.
- MICHELS, Ulrich, 1994. *Atlas de música I & II*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOTTE, Diether de la, 1989. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor.
- , 1990. *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- , 1991. *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- , 1990. *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*. Princeton, Princeton University.
- NEUBAUER, John, 1992. *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
- NEWMAN, William S., 1972. *The Sonata since Beethoven*. New York: Norton.
- , 1983b. *Sonata in the Baroque Era*. New York: Norton.
- PISTON, Walter & DEVOTO, Mark, 1991. *Armonía*. Barcelona: Labor.
- POPPEL, Anthony (ed.), 1994. *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Cambridge University Press.
- POWELL, Linton R., 1980. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, 1942. *Instituciones oratorias*. Madrid: Editorial Hernando.

- RAMEAU, Jean Philippe, 1722. *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: J.B.C. Ballard. Edición facsímil (1984): Madrid: Arte Tripharia.
- RATNER, Leonard G., 1992. *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books.
- RATZ, Erwin, 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Vienna: Universal.
- REGER, Max, 1903. *Beiträge zur Modulationslehre*. Lindau: C.F. Kahnt. Traducción (1979): *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical.
- REY, Juan José, 1978. "Manuscritos de música para tecla en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Revista de Musicología*, vol. I nº 1-2, pp. 221-233.
- RIEMANN, Hugo, 1903. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorden*. London: Augener.
- , 1930. *Armonía y modulación*. Barcelona: Labor.
- ROSEN, Charles, 2004. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROTHSTEIN, William, 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.
- ROWELL, L., 1987. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- SALZER, Felix, 1990. *Audición estructural*. Barcelona: Editorial Labor.
- SALZER, Felix & SCHACHTER, Carl, 1999. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books.
- SCHACHTER, Carl, 1996. "La reconciliación de elementos cromáticos opuestos en los dos primeros movimientos de las sonatas para piano op.31 y op.53". *Revista Quodlibet* nº 6 pp.47-59.
- SCHÖNBERG, Arnold, 1974: *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- , 1990: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor.
- SIMPSON, Robert, 2001. *Beethoven. Las sinfonías*. Barcelona: Idea Música.
- STORR, Anthony, 2002. *La música y la mente*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- STRUNK, Oliver & TREITLER, Leo (eds.), 1998. *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Company.
- SUTCLIFFE, W. Dean, 2001a. "Binary Form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 3, pp. 576-578.
- , 2001b. "Ternary Form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.
- TOCH, Ernst, 1931. *La melodía*. Barcelona: Editorial Labor.
- , 1948. *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover.
- TOVEY, Donald F., 1931. *A Companion to Beethoven's Sonatas*. London.
- , 1939. *Essays in Musical Analysis*. London.
- TRÍAS, Eugenio, 1974. *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
- , 2007. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
- , 2010. *La imaginación sonora*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
- UNGER, Hans Heinrich, 1941/1969. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetoric im 16-18 Jahrhundert* Würzburg: Triltsch Verlag.
- VICENTE, Alfonso de, 1992. "Bibliografía sobre la música de El Escorial" (en CAMPOS 1992: 567-623).
- WEBSTER, James, 1997. "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (I)". *Revista Quodlibet* nº 7, pp. 58-82.
- , 1997. "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (II)". *Revista Quodlibet* nº 9, pp. 40-70.
- , 2001. "Sonata Form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited. Vol. 23, pp. 687-701.
- WOLF, Eugene K., 1997. "Forma sonata". *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL SIGLO XVIII (Y COMIENZOS DEL SIGLO XIX)

- AGAWU, V.Kofi, 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ALLANBROOK, Wye Jamison (ed.), 1998. *The Late Eighteenth Century*.
En STRUNK, Oliver & TREITLER, Leo (eds.), 1998. *Source Readings in Music History*, Vol. 5. New York: W.W. Norton & Company.
- BAKER, Nancy & CHRISTENSEN, Thomas (ed.), 1996. *Aesthetics and the Art of Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge University Press.
- BORDAS, Cristina, 2000. "Tradición e innovación en los instrumentos musicales".
(en BOYD y CARRERAS 2000: 201-217).
- BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (coord.), 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Akal Cambridge.
- BURNHAM, Scott (ed.), 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambridge University Press.
- CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- CAVE, Penelope, 2007. "The Scarlatti Connection". En MORALES, Luisa (ed.), 2007. *Cinco siglos de música de tecla española. Five centuries of Spanish Keyboard Music*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
- DOWNS, Philip G., 1997. *La música clásica*. Madrid: Akal Ediciones.
- DRABKIN, William, 2009. "Cuarteto en fa menor op. 20 n° 5." *Revista Quodlibet* n° 43.
- ESTER-SALA, María, 1992. "D. Scarlatti – E. Granados: Noticia sobre la Localización de un Manuscrito de Tecla Extraviado". *Livro de Homenagem a Santiago Kastner*. Lisboa: Serviço de Música, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GALLEGO, Antonio, 1988. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial.
- GJERDINGEN, Robert O., 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
- GRADENWITZ, Peter, 1999. "Las transformaciones estilísticas de mediados del siglo XVIII". *Revista Quodlibet* n° 13, pp. 3-12.
- HEIMES, Klaus Ferdinand, 1967. *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas*. Pretoria: University of South Africa.
- HAIMO, Ethan, 1995. *Haydn's Symphonic Forms. Essays on Compositional Logic*. Clarendon Press Oxford.
- HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Luis. 1984. "La vida musical en el monasterio del Escorial en tiempos del P. Soler. Apuntes para una historia de la música escorialense. 1752-1783". *La ciudad de Dios*, n° 197. Edit. Pre-textos, pp. 5-45.
- HUNTER, Mary, 2009. "Los cuartetos de Haydn." *Revista Quodlibet* n° 43.
- KASTNER, Santiago, 1941. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Atica.
- KEY, Nina, 2009. "Motivic and thematic material as determinants of form in the Scarlatti sonatas". En MORALES, Luisa (ed.), 2009: *Domenico Scarlatti en España. Domenico Scarlatti in Spain*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
- KIRKPATRICK, Ralph, 1985. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial (1ª edición: 1953).
- LE HURAY, Peter, 2011. "La Sonata op. 5 n° 11 para violín de Corelli". *Revista Quodlibet* n° 49.
- LESTER, Joel, 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press.
- LIPKOWITZ, Benjamin, 2000. "El manuscrito de Villahermosa: una importante fuente de la música de teclado española de finales del siglo XVIII (en BOYD y CARRERAS 2000: 235-241).
- LÓPEZ-CALO, José, 1987. "Barroco-estilo galante-clasicismo". *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*. Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 2, pp. 3-29.
- MARTÍN MORENO, Antonio, 1985. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan, 1988a. "El Infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia: hijo favorito del Rey Carlos III". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, año 25, n° 95, pp. 28-36.
- y KENYON DE PASCUAL, Beryl, 1988b. "El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música". *Revista de Musicología*, vol. XI, n°3, pp. 767-806.
- , 2003. *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*. Valencia: Pre-Textos – Real Maestranza de Caballería de Ronda.

- MASSIN, Jean et Brigitte, 1987. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ediciones Turner.
- MOIRAGHI, Marco, 2009. "The last keyboard sonatas by Domenico Scarlatti (K. 514-555): an analytical and terminological proposal". En MORALES, Luisa (ed.), 2009: *Domenico Scarlatti en España. Domenico Scarlatti in Spain*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
- MORALES, Luisa (ed.), 2003. *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española (Vera-Mojácar, 2000-2001). Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.
- (ed.), 2007. *Cinco siglos de música de tecla española. Five centuries of Spanish Keyboard Music*. Acta de los Symposia FIMTE 2002-2004. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
- (ed.), 2009. *Domenico Scarlatti en España. Domenico Scarlatti in Spain*. Acta de los Symposia FIMTE 2006-2007. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
- , 2013. "Fuentes de la sonata R.121", en L. Morales & M. Latham (editores), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones LEAL, series FIMTE nº 5.
- MORALES-CAÑADAS, Esther, 2003. "La ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII" (en MORALES 2003: 151-163).
- , 2004. "Die iberische Sonate als Zusammenfassung und Brücke der Stile." *Musik und kulturelle Identität*. Bericht über den XIII Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Weimar: Detkef Altenburg y Rainer Bayrether. Volumen (Band) 3, pág. 128 a 134.
- NEWMAN, William S., 1983a. *The Sonata in the Classical Era*. New York: Norton.
- ORTEGA, Judith, 2010a. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*. Universidad Complutense de Madrid.
- , 2010b (ed.). *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda, 1993. "Aportaciones al origen de la sonata en España." *Revista de Musicología* Vol. VI nº 16, pp. 3389-3400.
- , 1997a. "Los "30 essercizi" de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias". *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1, pp. 373-391. Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología.
- , 1997b. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Universidad de Valladolid.
- PLANTINGA, Leon, 1977. *Clementi: His Life and Music*. Oxford University Press.
- RADOS, Ferenc, 2002. "Observaciones respecto a los términos «clásico» y «Clasicismo»". *Revista Quodlibet* nº 23, pp. 45-55.
- RAPADO, Elisa, 2003. "La música para tecla en el Barroco (IV)". *Revista Filomúsica* nº 41 [s.p.].
- RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression. Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- , 1998. "Teorías del s.XVIII sobre la estructura del período musical". *Revista Quodlibet* nº 12, pp. 37-51.
- ROSEN, Charles, 1986. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- , 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.
- SOMFAI, László, 1973-74. "The London Revision of Haydn's Instrumental Style." *Proceedings of the Royal Musical Association*, 159-174.
- SUTCLIFFE, W. Dean, 2003. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*. Cambridge University Press.
- TEIXIDOR Y BARCELÓ, Joseph de (LOLO, Begoña, ed.), 1996. *Historia de la música "española" : y Sobre el verdadero origen de la música*. Publicación Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs, D.L.
- WINGFIELD, Paul, 2008. "Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory". *Music Analysis Review* nº 27/1, pp. 137-177.
- WOLF, Eugene K., 1981. *The Symphonies of Johan Stamitz. A study in the formation of the classic style*. Utrecht/Antwerp: Bohn, Scheltem & Holkema * The Hague/Boston: Martinus Nijhoff.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, 1982. "Músicos benedictinos españoles (siglo XIX)". *Revista de Musicología* vol. V nº 1.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE ANTONIO SOLER

- ANGLÉS, Higiní y GERHARD, Roberto, 1933. *Antoni Soler. Sis quintets per a instrument d'arc i orgue o clave obligat*. Transcripció i revisió per Roberto Gerhard. Introducció i estudi d'Higiní Anglés, prev. Cap del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya. Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya.
- BOURLIGUEUX, Guy, 1985. "Un hermano del Padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña". *Revista de Musicología*, vol. 8, nº 1. II Congreso Nacional de Musicología (Madrid – El Escorial, 1983).
- BULLÓN, E., 1983. "A la memoria del P. Antonio Soler (II Centenario de su muerte: 1729-1783)". *Anuario del Real Colegio de Alfonso XII*, nº 1, pp. 111-126.
- CANO CAPELLA, P., 1979. "En el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del Padre Antonio Soler. Comentario y entrevista con Frederick Marvin". *Ritmo* nº 494, pp. 23-27.
- CAPDEPÓN, Paulino, 2000. *El Padre Antonio Soler (1729-1783). Biografía y obra musical*. Institut de Cultura d'Olot.
- CARROLL, Frank Morris, 1960. *An Introduction to Antonio Soler*. Tesis doctoral. Eastman School of Music. Rochester University.
- CODINA, Daniel, 1991. "La sonata 40 del P. Antonio Soler, segons l'edició de S. Rubio. Revisió crítica de les seves fonts manuscrites". *Anuario Musical* nº 46, pp. 195-202.
- , 1995. "Un nou manuscrit de sonates del P. Antoni Soler". *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* nº 3, pp. 41-43
- DIECKOW, Almarie, 1971. *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*. Tesis doctoral. Washington University.
- DOLCET, Josep, 1992. "Una sonata inédita del P. Soler: el microfilm 132 del Instituto Español de Musicología" (en CAMPOS 1992: 663-701).
- FENTON, M. Victorine, Sister, 1965. *The clavier sonatas of Padre Antonio Soler*. Tesis doctoral. University of North Dakota.
- HEIMES, Klaus Ferdinand, 1969. *Antonio Soler's Keyboard Sonatas*. Pretoria: University of South Africa.
- HILL, R.S., 1958-59. "Antonio Soler: Six Sonatas". *Notes*, XVI.
- HOLLIS, George Truett, 2000. "«El diablo vestido de fraile»: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler" (en BOYD y CARRERAS 2000: 219-233)
- , 2004. "Correspondencia entre el Padre Soler y el Duque de Medina Sidonia" (en SIERRA 2004).
- IGOA, Enrique, 2013. "Presentación de la edición de *20 Sonatas* de Antonio Soler", en L. Morales & M. Latcham (editores), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones LEAL, series FIMTE nº 5.
- , 2013. "La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler", en L. Morales & M. Latcham (ed.), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones LEAL, series FIMTE nº 5.
- KASTNER, Santiago, 1957. "Algunas cartas del padre Antonio Soler dirigidas al padre Giambattista Martini". *Anuario musical*, vol. XII, pp. 235-241.
- LINDSAY, Victoria Jeanne, 1980. *Modulation in the keyboard sonatas of Antonio Soler*. Tesis doctoral. San Francisco State University.
- LLORENS, José María, 1985. "Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler". *Revista de Musicología*, vol. VIII, nº 1, pp. 23-29.
- MARESTAING, Graciela Mónica, 1976. *Antonio Soler: A Biographical Inquiry and Analysis of a Keyboard Sonata*. Tesis doctoral. Fullerton, California State University.
- MARVIN, Frederick, 1983. "Antonio Soler". *The Consort* nº 39.
- MARTINEZ, Maria Inez, 1967. *Structure and style of selected keyboard sonatas by Antonio Soler*. Tesis doctoral. Texas Woman's University.
- MORALES, Luisa, 2013. "Fuentes de la sonata R.121", en L. Morales & M. Latcham (editores), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones LEAL, series FIMTE nº 5.
- MORALES, Luisa & LATCHMAN, M. (ed.), 2013. *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: Ediciones LEAL, series FIMTE nº 5.
- NEWMAN, William S., 1987. "The poetic «incise» as a guide to rhythmic grouping and dynamic direction in classic music". *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*. Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 2, pp. 139-142.
- OLESKA, Elaine Fox, 1970. *The keyboard sonatas of Antonio Soler*. Department of Music. Queens College, New York.

- QUEROL, Miguel, 1979. *El P. Antoni Soler (1729-1783). La seva vida i la producció musical*. Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca.
- , 1986. “Reflexiones sobre la biografía y producción musical del Padre Antonio Soler (1729-1783)”. *Latin American Music Review / Revista de Música Lationamericana*, vol. 7, nº 2, pp. 162-177.
- RUBIO, Samuel, 1958. “El P. Antonio Soler y sus sonatas para instrumentos de tecla”. *Aria* nº 14, [pp. 20-21].
- , 1964. “El P. Fray Antonio Soler. Vida y obra”. *Monasterio De San Lorenzo de El Escorial en el IV centenario de su fundación 1563-1963*. El Escorial.
- , 1972. “Música del P. Antonio Soler que se conserva en el Monasterio del Escorial”. *Tesoro Sacro Musical*, año 55, nº 622, pp. 109-116.
- , 1979. “Antonio Soler: Carta escrita a un amigo (1766)”. *Revista de Musicología* vol. II, nº 1, pp. 145-165.
- , 1980a. *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca.
- , 1980b. “Las sonatas del Padre Soler. Ensayo de crítica interna”. *Ritmo* nº 502, pp. 25-26.
- SIERRA, José, 1982. “Un documento que acredita la estancia del P. Antonio Soler en Lérida”. *Revista de musicología* vol. V, nº 2, pp. 369-383.
- , 2004. *Vida y crisis del P. Antonio Soler (1729-1783): documentos*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- , 2006. “Más sobre la Crisis del Padre Soler: La inservible «renovación y aumento» que hizo José Casas en el órgano prioral del coro del Monasterio del Escorial”. *Nasarre* nº XXII, pp. 617-633.
- SLOANE, Carl, 1999. “The problem of temperament in Antonio Soler's keyboard Sonatas”. *Revista de musicología*, vol. XXII, nº 2, pp. 87-91.
- STEVENSON, Robert, 1980. “Soler, Antonio”. *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. London: MacMillan Press.
- VERA, Fernand Toribio, 2008. *Selected Harpsichord Sonatas by Antonio Soler: Analysis and Transcription for Classical Guitar Duo*. Tesis doctoral. University of North Texas.
- ZALDÍVAR, Álvaro, 1992. “Tratados y tratadistas musicales en la «Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música» del P. Fr. Antonio Soler” (en CAMPOS 1992: 663-671).

ESCRITOS DE SOLER Y DE SUS COETÁNEOS

- BRUGUERA Y MORRERAS, Juan Bautista, 1766. *Carta apologética que en defensa del «Laberinto de laberintos», compuesto por un autor cuyo nombre saldrá presto al público, escribió... contra la «Llave de la Modulación», y se dirige a su autor el M.R.P. Fr. Antonio Soler.* Barcelona.
- CASAS, Don José, 1778. *Carta escrita a un amigo por..., Organero de el Real Monasterio de San Lorenzo, en que se da parte de los varios sucesos que tuvo lugar en la ciudad de Sevilla, así en su salud como en la obra del Órgano que dexó construida en aquella Santa Metropolitana Iglesia.* Madrid: Imprenta de Andrés Ramírez.
- DÍAZ, Gregorio, 1765. *Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la música en España, y principalmente sobre algunos métodos que han querido introducir en ella ciertos profesores que por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión. Dalo a la luz del mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D. Gregorio Díaz.* Madrid: Antonio Mayoral.
- ROEL DEL RÍO, Don Antonio, 1764. *Reparos músicos, precisos a la «Llave de la Modulación», E. del P. Fr. Antonio Soler, Maestro de Capilla en el Real Monasterio del Escorial.* Madrid: Antonio Muñoz del Valle.
- SOLER, Antonio, 1762. *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música, en que se trata del fundamento necessario para saber Modular: Theórica y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus Resoluciones.* Madrid: Joachin Ibarra.
- , 1765. *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la «Llave de la Modulación».* Madrid: Antonio Marín.
- , 1766. *Carta escrita a un amigo en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «Llave de la Modulación».* Madrid: Antonio Marín.
- , 1771. *Combinación de Monedas y Cálculo manifiesto contra el Libro anónimo intitulado: «Correspondencia de la Moneda de Cataluña a la de Castilla».* Barcelona.
- , 1778. *Carta satisfactoria que escribió el ... Al Illmo. Señor Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla: contra los reparos puestos por los señores jueces a la obra del órgano nuevo, construido por Don Josef Casas.* (Incluido en el folleto anterior).
- , s.f. *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves.* Edición facsímil de Samuel Rubio, Madrid: SEM, 1983.
- VILA, José, 1766. *Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo José Vila, presbítero y organista de la villa de Sanahuja, a petición del autor de la «Carta apologética», escrita en defensa del «Laberinto de laberintos», contra la «Llave de la Modulación» del Padre Fr. Antonio Soler, maestro de capilla de San Lorenzo.* Cervera.